Geschichte der musik im umriss

Heinrich Adolf Köstlin

Digitized by Google

LELAND·STANFORD·JVNIOR·VNIVERSITY

Geschichte der Musik

im Umriß

von

H. A. Köstlin,
weil. o. ö. Professor an der Universität Gießen

Sechste, vollständig neu bearbeitete und
wesentlich ergänzte Ausgabe

Herausgegeben

von

Prof. Dr. Wilibald Nagel

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1910

Digitized by Google

ML 172
K78
A

204257

Copyright 1910 by Breitkopf & Härtel, Leipzig

STANFORD LIBRARY

Digitized by Google

Vorwort zur 1. Auflage.

Das vorliegende Buch iſt aus Vorleſungen entſtanden, welche der Verfaſſer im Winterhalbjahre 1872/3 an der Univerſität Tübingen gehalten hat. Die freundliche Theilnahme, mit welcher dieſe Vorleſungen aufgenommen wurden, ſowie mehrfache Aufforderung veranlaßten den Verfaſſer, dieſelben zu einem Handbuche umzuarbeiten, das, wie er hofft, einem vielfach empfundenen Bedürfniſſe entgegenkommt.

Die Muſik hat in der Gegenwart eine an Wichtigkeit ſtets zunehmende Bedeutung. Dies gilt beſonders auch für das Leben auf der Univerſität. Gerade hier aber macht ſich das Bedürfnis geltend, Muſikübung und Muſikverſtändnis in Zuſammenhang mit dem Ganzen der Bildung zu bringen und die Tonkunſt mit dem geſamten Wiſſen in nähere Beziehung zu ſetzen. Daß dieſem Bedürfniſſe in erſter Linie durch das Studium der Geſchichte unſerer Kunſt entſprochen werden kann, bedarf wohl keines Nachweiſes. Der Umſtand, daß von den zurzeit vorliegenden, zum Teil vortrefflichen Handbüchern über dieſe Disziplin ſich noch keines die ungeteilte Sympathie derjenigen Kreiſe hat erringen können, welche der Verfaſſer im Auge hat, rechtfertigt einen neuen Verſuch.

Bei dieſem ſtellte ſich der Verfaſſer hauptſächlich die Aufgabe, die rein hiſtoriſche und biographiſche Darſtellungsweiſe mit der kritiſch-äſthetiſchen in der Weiſe zu verbinden, daß wenn möglich ein deutliches Bild von der künſtleriſchen Individualität entſtehe, welche in den Werken eines Künſtlers oder einer Kunſtepoche zum Ausdruck gekommen iſt. Denn es ſollte ſich dem Leſer die Muſikgeſchichte in erſter Linie als die Entſtehungsgeſchichte der bedeutendſten Muſikſtyle und Muſikformen darſtellen und ihn lehren, dieſe aus

Digitized by Google

dem geistigen Boden ihrer Zeit zu begreifen und zu würdigen. Mit Rücksicht auf diesen Zweck mußte sich das Buch enge Grenzen setzen und insbesondere auf eingehendere technische Analysen verzichten, indem es galt, sich auf dasjenige zu beschränken, was zum geistigen Verständnis der Kunstepochen und Kunstwerke dient und auf das Verständnis nicht bloß der fachmännisch Gebildeten, sondern der Gebildeten überhaupt rechnen kann. Denjenigen, welche durch dies Buch zu eingehenderen Studien ermuntert werden, mag die jedem Abschnitt vorausgehende Angabe der wichtigsten und zugänglichsten Quellen genügenden Fingerzeig geben. Die Auswahl und die Behandlung des Stoffes im einzelnen war in erster Linie durch das Interesse geschichtlicher Objektivität bestimmt, welches die Verleugnung persönlicher Vorliebe für einzelne Künstler und eine gewisse gemessene Zurückhaltung der Gegenwart gegenüber gebot.

Wiewohl das beschreibende Wort nie ein völlig treues Bild von der so flüchtigen Erscheinung eines Tonbildes geben kann, glaubte der Verfasser doch auf die Beigabe einer Sammlung von musikalischen Beispielen verzichten und in bezug auf die ältere Zeit auf Sammlungen wie die von Rochlitz („Sammlung vorzüglicher Musikstücke vom Ursprunge der Harmonie an" Mainz, Schott), in bezug auf die neuere Zeit auf das eigene Studium verweisen zu sollen.

Hiermit sei das Buch den Freunden der Tonkunst bescheidentlich empfohlen.

Sulz a. N., 1874.

Dr. Heinrich Adolf Köstlin.

Digitized by Google

Vorwort zur 5. Ausgabe.

Der bisherige Erfolg dieses Buches hat den Beweis geliefert, daß es in denjenigen Kreisen, denen es seine Entstehung verdankt und auf die es vorwiegend berechnet ist, einem Bedürfnis entsprochen hat. Deshalb glaubte der Verfasser auch demselben seine ursprüngliche Gestalt soweit als möglich belassen und sich im wesentlichen auf die notwendig gewordenen Berichtigungen und Ergänzungen, sowie auf zweckmäßig erscheinende Umstellungen beschränken zu sollen.

Daß zur Herstellung einer ihrer Aufgabe genügenden Musikgeschichte noch unendlich viel Einzelforschung erforderlich ist, weiß jeder, der sich mit dem Gegenstand beschäftigt. Kein Handbuch kann es wagen, den Anspruch auf lückenlose Vollständigkeit und unfehlbare Zuverlässigkeit im einzelnen zu erheben. Den weitschichtigen, der sorgfältigsten Nachprüfung und Sichtung bedürfenden Stoff zu beherrschen, ist überhaupt für einen Einzelnen unmöglich, zumal wenn er die Forschung nur sozusagen im Nebenamt betreiben kann. Dieses Buch bescheidet sich deshalb damit, den Stoff, so weit er zutage gefördert ist, in übersichtlicher Weise zusammenzufassen, unter die Gesichtspunkte, welche die geistige Entwickelung der Kulturwelt bestimmen, zu rücken, und eben damit dem Interesse und Verständnis der gebildeten Kreise näher zu bringen. Daraus rechtfertigt es sich, daß in größerem Umfange, als es die kompendiöse Zusammenfassung des musikgeschichtlichen Stoffes als solchen erfordern würde, die geschichtlichen Zusammenhänge und die Beziehungen der musikalischen Entwickelung zur allgemeinen Kulturentwickelung berücksichtigt sind, das stoffliche Detail aber öfters aufs kürzeste zusammengefaßt wird. So galt es zum Beispiel, in dem zweiten Kapitel des dritten Hauptabschnittes den Entwickelungsgang der Oper, des Oratoriums, des

Digitized by Google

Liedes in seinen Hauptwendungen zu skizzieren, also nur diejenigen Tonmeister zu behandeln, die für diesen von entscheidender Bedeutung, und auch diese nur unter dem Gesichtspunkte, unter dem sie es gewesen sind. Das biographische Material war hier auf das Notwendigste einzuschränken, bei solchen Tonsetzern, die in anderem Zusammenhang schon vorgekommen waren, einfach wegzulassen.

Außerdem hat das Buch die Aufgabe, einerseits zum eigenen Studium anzuregen, andererseits das Interesse für die Geschichte der Musik überhaupt zu wecken.

Unter diesem Gesichtspunkte wollen die den einzelnen Abschnitten beigefügten Litteraturangaben gewürdigt sein. Man mußte sich dabei auf die wichtigsten und zugänglichsten unter den Quellenwerken beschränken; im übrigen forderte die Rücksicht auf den Zweck des Buches, das nicht bloß die eigentliche, wissenschaftliche Musikforschung fördern, sondern auch dem gebildeten Dilettanten zur allgemeinen Orientierung dienen soll, die Beifügung solcher Bücher, die, ohne als Quellenwerke gelten zu können, doch geeignet erschienen, die Bekanntschaft mit einer künstlerischen Persönlichkeit oder Epoche in gefälliger Form zu vermitteln, das Interesse zu wecken und zu vertiefen.

Die Unmöglichkeit, neben seiner amtlichen Berufstätigkeit eine so weitschichtige und mühevolle Arbeit allein zu bewältigen, wie die Kürze der für die Fertigstellung der 5. Ausgabe zur Verfügung stehenden Frist, empfahl dem Verfasser eine gewisse Teilung der Arbeit. So hat für diese Ausgabe Herr Dr. Karl Schmidt, Lehramts-Assessor am Gymnasium zu Laubach, der seine musikalischen Studien auf dem Konservatorium zu Leipzig gemacht hat, den ganzen Abschnitt über die Musik des Altertums bearbeitet, für die Zeichnung der Musik der Gegenwart in der Hauptsache das Material geliefert und den Abschnitt über die ausübende Kunst seit Beethoven (S. 612 ff.) im wesentlichen fertiggestellt. Die Bearbeitung des 1. Kapitels des 2. Hauptabschnittes (die Entwickelung der Musik in Italien, Frankreich, England) hat Herr Dr. Wilibald Nagel, Dozent der Musikgeschichte an der technischen Hochschule zu Darmstadt, zu übernehmen die Güte gehabt, und zwar so, daß er in den Abschnitten 1—4 sich thunlichst der Vorlage anschloß, die Abschnitte 5 und 6 aber neu und unter seiner vollen Verantwortung bearbeitete. Beiden Herren spricht der Verfasser für

Digitized by Google

ihre ersprießliche Mitarbeit den verbindlichsten Dank aus. Ebenso allen denjenigen, welche ihn bei der Korrektur unterstützt haben, vor allem seinem verehrten Herrn Kollegen, Professor D. Dr. Krüger in Gießen, und seinem lieben Freunde, Herrn Pfarrer Dr. Lessing in Venedig, letzterem insbesondere für die Herstellung des Namenregisters.

Daß zu Berichtigungen und Ergänzungen vielfach Anlaß sein wird, ist kaum anders denkbar. Ich bin darauf gefaßt und im Interesse der Sache dafür nur dankbar. Daß ich H. Riemanns verdienstvolle Arbeit über „Die Geschichte der Musiktheorie im IX.—XIX. Jahrhundert" (Leipzig 1898) nicht mehr habe verwerten können, bedauere ich aufs lebhafteste. Das S. 113ff. und 132ff. Ausgeführte würde aus derselben wertvolle Bereicherung und Ergänzung erfahren haben.

Gießen, 10. November 1898.

H. A. Köstlin.

Digitized by Google

Vorwort zur 6. Auflage.

Der Aufforderung des neuen Verlages von Köstlins „Musikgeschichte im Umriß", die 6. Auflage des Werkes zu bearbeiten, bin ich gerne gefolgt. Unter den musikgeschichtlichen Nachschlagebüchern vorwiegend kompilatorischer Art behauptet die Arbeit eine hervorragende Stelle deshalb, weil ihr Verfasser ein außergewöhnlich und vielseitig gebildeter Mann war, ein gründlicher Musikkenner und ein ernster Ästhetiker, dessen Urteil niemals an der Oberfläche der Dinge haften blieb. Wie vieles in dem Werke auch aus Quellen zweiter Hand stamme: Köstlin hatte gerade in der Richtung auf ästhetische Werturteile Eigenes und Wichtiges zu bieten.

Vor Jahren schon hat er mir den Wunsch zu erkennen gegeben, die 6. Auflage gemeinschaftlich mit mir vorzubereiten. Andere Arbeiten traten dazwischen. Köstlin starb am 4. Juni 1907. Eine letztwillige Verfügung über das Buch lag nicht vor. Als Richtlinien seiner Neubearbeitung konnten, abgesehen von einigen flüchtigen Skizzen Köstlins, die mündlichen Auseinandersetzungen gelten, die ich mehrfach mit dem Verfasser über das Werk gehabt habe. Auch Köstlin war sich bewußt, daß ein Mißverhältnis zwischen den einzelnen Abschnitten bestand, und er empfand es schmerzlich, daß der von drei Bearbeitern hergestellten 5. Auflage eine gründliche Redaktion gefehlt habe.

Daß der Text des Buches auf weiten Strecken eine Umgestaltung erfahren mußte, wird niemanden wundern können, der in der voraufgegangenen Auflage und in der Musikgeschichte Bescheid weiß. Elf Jahre sind vergangen, seit das Werk zum fünften Male zu alten und neuen Freunden auszog. In diesem Zeitraume ist unendlich viel auf musikhistorischem Gebiete gearbeitet worden; unsere Ansichten von der älteren Polyphonie haben sich geändert,

Digitized by Google

der Begriff einer musikalischen Frührenaissance ist aufgetaucht, die Denkmäler der Tonkunst haben unzählige neue Schätze zugängig gemacht. Da galt es mancherlei nachzuprüfen, zu verbessern und zu ergänzen. Daß aber die ursprüngliche Fassung soviel wie nur irgend möglich geschont wurde, versteht sich von selbst. Öfter aber waren einschneidende Änderungen nicht zu umgehen; auch erschien es angezeigt, neben den vielen ästhetischen Betrachtungen eingehendere historische Darlegungen, wie sie sich durch mannigfache erst in der Gegenwart gewonnene Gesichtspunkte ergeben, zu bieten. Die Darstellung der Musik der Gegenwart erforderte ein fast völliges Aufgeben des alten Textes: in ihm waren Komponisten wie Hugo Wolf und Arnold Mendelssohn nur mit einigen Worten bedacht worden, Max Reger und die Chorführer der Moderne fehlten noch ganz darin. Auch die nationalen Schulen der Musik des 19. Jahrhunderts erforderten eingehendere Berücksichtigung. Nebenbei sei auch bemerkt, daß ich eine große Anzahl überflüssiger Fremdwörter ausgemerzt habe.

Zu einer, freilich oft wünschenswerten, grundsätzlichen Änderung der Anlage des Buches habe ich mich nicht entschließen können, da mit ihr notwendigerweise die Preisgabe großer Abschnitte der alten Fassung des Werkes verbunden gewesen wäre. Ob es mir gelungen ist, die Forderung der Pietät mit der anderen zu vereinen, das Buch zu einem den gegenwärtigen Stand der Wissenschaft wenn auch nur in der Andeutung widerspiegelnden Handbuche zu gestalten, das ist eine Frage, die nicht meiner Beurteilung unterliegt.

Man erwarte nicht, alle Tonkünstler in dem vorliegenden Buche erwähnt zu finden. Wie Köstlin selbst ausgeführt hat, kann es nicht die Aufgabe einer nach den Grundsätzen des historischen Pragmatismus aufgebauten Darstellung sein, die Namen aller anzugeben, die zu irgend einer Zeit gelebt und gewirkt haben. Gleichwohl wurde das Streben nach Vollständigkeit nicht außer acht gelassen, wie ein Vergleich der Namen-Register dieser und der 5. Auflage dartun wird. Für die Bearbeitung des Verzeichnisses der Personennamen bin ich meinem jungen Freunde, Herrn Stud. med. Ernst Meisel, Darmstadt-Bonn, zu Danke verpflichtet.

Ich übergebe dies Buch der Öffentlichkeit mit dem Bewußtsein, seine Ausgestaltung, Umänderung und Erweiterung im Sinne seines verehrten, unvergeßlichen Verfassers, soweit das bei der Verschiedenheit

Digitized by Google

unſerer Stellung zur Kunſt der Gegenwart möglich war, vorgenommen zu haben, im Bewußtſein freilich auch deſſen, daß mancher der betonten kulturgeſchichtlichen Zuſammenhänge noch der Vertiefung bedürfen wird, um vollſtändig und klar zur Erſcheinung zu kommen.

Möge das vielfach erprobte Buch auch in ſeiner neuen Form dem Studium der Muſikgeſchichte Freunde werben.

Darmſtadt, an Glucks 97. Geburtstage.

Prof. Dr. Wilibald Nagel.

Digitized by Google

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Vorwort zur 1. Auflage III
Vorwort zur 5. Ausgabe V
Vorwort zur 6. Auflage VIII
Einleitung 1

I. Die Musik des Altertums.

Übersicht 19
A. Die Musik der asiatischen Kulturvölker (Chinesen, Japaner, Hebräer, Die arischen Inder, Ägypter, Araber) 20
B. Die Musik der Griechen 27
Erster Abschnitt. Allgemeine Charakteristik der griechischen Musik 29
1. Der Boden 29
2. Stellung der Musik unter den übrigen Künsten 31
3. Grundzüge der Musiklehre 35
Zweiter Abschnitt. Überblick über die Geschichte der griechischen Musik 53
Übersicht 53
Erste Epoche. Vorgeschichte und Blütezeit 54
1. Vorgeschichte 54
2. Ausbildung der griechischen Musik 58
3. Klassische Periode 63
4. Beginn des Verfalles 69
Zweite Epoche. Reproduktion und Verfall (Rom) 70

II. Die abendländisch-christliche Musik.

Übersicht 77

Erster Hauptabschnitt.

Die Entwickelung der abendländisch-christlichen Musik von den Anfängen bis zur erstmaligen klassischen Vollendung als katholischer Kirchenstil durch Palestrina.

Übersicht 79

Digitized by Google

Erstes Kapitel.

Die Homophonie
(der einstimmige Gesang).

Seite

Erster Abschnitt. Der liturgische Gesang (die antike Melodie in der Kirche) 80
1. Die Anfänge des Kirchengesanges in der Urkirche 80
2. Die Entwickelung des Kirchengesanges in der altkatholischen Kirche 82
3. Die Normierung und Kodifizierung des römischen Kirchengesanges 86
4. Die Ausbreitung und Erweiterung des römischen Kirchengesanges 91

Zweiter Abschnitt. Der Volksgesang (die Keime der modernen Melodie 98
1. Der ritterliche Gesang 100
2. Der Meistergesang 106
3. Das Volkslied 111

Zweites Kapitel.

Die Polyphonie
(der mehrstimmige Gesang).

Übersicht 124

Erster Abschnitt. Die Anfänge des mehrstimmigen Gesanges.
1. Das sogenannte Organum 126
2. Guido von Arezzo (990—1050) 130
3. Die Ausbildung der Notenschrift und der musikalischen Grammatik 135
4. Der Diskantus und die Faurbourdons 142

Zweiter Abschnitt. Die Ausbildung des mehrstimmigen Gesanges (Die italienische Frührenaissance. Frankreich. England. Die Niederlande) 146

Übersicht . . . . . .
1. Die erste niederländische Schule (1380—1480) 155
2. Die zweite niederländische Schule (1480—1565) 156
Ockenheim und seine Schule 159
Josquin de Prèz und seine Schule 160
Adrian Willaert und seine Schule 163
England 165
Frankreich 167
Orlandus Lassus 169

Zweiter Hauptabschnitt.

Die Entwickelung der abendländisch-christlichen Musik von Palestrina bis zum Tode Beethovens (die Geschichte der klassischen Musik).

Übersicht 173

Digitized by Google

Erstes Kapitel.

Weitere Entwickelung der Musik in Italien, Frankreich und England

Seite

Erster Abschnitt. Der klassische katholische Kirchenstil 177
1. Palestrina 177
2. Die Schule Palestrinas 186

Zweiter Abschnitt. Die Anfänge der modernen Musik in Italien 190
1. Die Musik in Italien bis zum Jahre 1600 192
2. Die Anfänge des deklamatorischen Stils in Oper und Oratorium 195
3. Ludovico Grossi da Viadana 203
4. Giacomo Carissimi 205
5. Claudio Monteverdi und die venezianische Schule 206

Dritter Abschnitt. Die neapolitanische Schule. 213
1. Alessandro Scarlatti 1649—1725 215
2. Die Schule Scarlattis 217

Vierter Abschnitt. Die spätere italienische Oper bis auf Gluck und Mozart 221

Anhang. Die Entwickelung der Gesangskunst und der Instrumentalmusik in Italien 230

Fünfter Abschnitt. Die Entwickelung der Musik in Frankreich bis zum Auftreten Glucks 241

Sechster Abschnitt. Die Entwickelung der Musik in England bis zum Auftreten Händels 271

Zweites Kapitel.

Die Entwickelung der deutschen Musik.

Übersicht 284

Erster Abschnitt. Die protestantische Kirchenmusik 287
1. Die Grundform der protestantischen Kirchenmusik (das evangelische Kirchenlied). 289
1. Martin Luther 289
2. Der Gemeindegesang der evangelischen Kirche 296
3. Die Modernisierung der evangelischen Gemeindeweise 300
2. Die Kunstformen (der Chorgesang in der evangelischen Kirche) . . 303
1. Die evangelische Kirchenmusik in den Kunstformen der Niederländer 303
2. Die Modernisierung der evangelischen Kirchenmusik 310
3. Die Entwickelung des Orgelspiels in der evangelischen Kirche . . 321

Digitized by Google

Seite

Zweiter Abschnitt. Die Klassiker des Protestantismus 325
1. Georg Friedrich Händel 327
2. Johann Sebastian Bach 339
3. Die protestantische Kirchenmusik vom Tode Bachs bis auf Mendelssohn 359

Dritter Abschnitt. Die Oper in Deutschland 364
1. Die deutsche Oper in Hamburg 366
2. Die deutschen Meister der italienischen Oper 376
3. Das deutsche Singspiel 379
4. Das deutsche Melodram 381
5. Das lyrische Drama Glucks 384

Vierter Abschnitt. Die Klassiker der Instrumentalmusik . . . 395
Übersicht. Vorgeschichte und Vorläufer 395
1. Joseph Haydn 408
2. W. A. Mozart 418
3. L. van Beethoven 433

Dritter Hauptabschnitt.

Die Entwickelung der abendländisch-christlichen Musik vom Tode Beethovens bis zur Gegenwart.

Übersicht 464

Erstes Kapitel.

Der Entwickelungsgang der Musik nach dem Hingange Beethovens.

Übersicht 470

Erster Abschnitt. Der Klassizismus 472
1. Die Wiener Tonschule 472
2. Muzio Clementi 478
3. Dussek, Onslow, Romberg u. a. 480
4. Boccherini, Cherubini 482
5. Franz Lachner 485

Zweiter Abschnitt. Die deutsche Romantik 488
1. Franz Peter Schubert 489
2. Ludwig Spohr 497
3. Karl Maria von Weber 501
4. Felix Mendelssohn-Bartholdy 508
5. Robert Schumann 520
6. Johannes Brahms 529
7. Friedrich Kiel. Immanuel Faißt. Ludwig Meinardus 538
8. Außerdeutsche, dem Kreise der deutschen Romantiker verwandte Meister (Chopin, Anton Rubinstein, Tschaikowsky) 547

Digitized by Google

Seite

Dritter Abschnitt. Die Neuromantiker 544
1. Hector Berlioz 556
2. Franz Liszt und die deutschen Romantiker 562
3. Anton Bruckner 572

Vierter Abschnitt. Die Gegenwart 574
(Deutschland, Frankreich [591], Italien [603], Spanien [607], Belgien [608], Holland [609], England [610], Nord-Amerika [612], Die Tschechen [614], Rußland [618], Dänemark [624], Schweden [626], Norwegen [627], Finnland [630].)

Zweites Kapitel.

Übersicht über die Entwickelung einzelner Gattungen.

Erster Abschnitt. Die Oper 631
1. Die klassische Oper 632
2. Rossini und die neuere italienische Oper 634
3. Die romantische Oper 637
4. Die große historische Oper 642
5. Richard Wagners Musikdrama 646
(Einfluß Wagners [660], Die „Veristen“ [663], Frankreich, Deutschland [664], Die Operette [667].

Zweiter Abschnitt. Oratorium, Kantate, Kirchengesang . . . 668

Dritter Abschnitt. Das Lied 679
1. Das deutsche Kunstlied 679
2. Der volkstümliche Gesang und das deutsche Volkslied 692
3. Der deutsche Männergesang 698

Vierter Abschnitt. Die ausübende Kunst seit Beethoven . . . 702

Digitized by Google

Abkürzungen im Texte:

M. H. f. M. G. I, 14 = Monatshefte für Musikgeschichte, Jahrgang I, Seite 14.

K. M. J. B., II, = Kirchenmusikalisches Jahrbuch, Jahrgang II.

V. Schr. f. M. W., III, S. 14 = Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, Jahrgang III, Seite 14.

S. J. M. G. II, = Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft. II. Jahrgang.

D. d. T. = Denkmäler deutscher Tonkunst.

D. d. T. i. B. = Denkmäler der Tonkunst in Bayern.

D. d. T. i. Ö. = Denkmäler der Tonkunst in Österreich.

Druckfehler.

S. 16 lies: 1600 statt 1900.
S. 62 lies: Polymnestos statt Polymnastos.
S. 213 lies: Sweelinck statt Swelinik.

Digitized by Google

Einleitung.

1. Die Geſchichte der Muſik hat die Aufgabe, die Entwickelung der Tonkunſt im Zuſammenhange darzuſtellen und in ihrer Geſetzmäßigkeit zu begreifen.

Sie ſetzt voraus, daß die Tonkunſt eine Entwickelung, eine Geſchichte habe, daß dieſe Entwickelung eine zuſammenhängende ſei und ſomit beſtimmten Geſetzen folge.

2. Die Tonkunſt iſt die Darſtellung des Schönen in Tönen, beziehungsweiſe in tönenden Bewegungsformen[1]). Ihre Naturform iſt die Bewegung. Bewegung kann nicht aufgefaßt werden ohne beſtimmtes einheitliches Zeitmaß; ſie kann nicht als Form, als eigengeartete Bewegungsgeſtalt verſtanden werden ohne die regelmäßige Wiederkehr der Teile. Grundbedingung der Tonkunſt als der Kunſt tönender Bewegung iſt das Maß, der Rhythmus und die Symmetrie (Periodik).

3. Was das auffaſſende Bewußtſein an dem muſikaliſchen Kunſtwerke zunächſt wahrnimmt, iſt die rhythmiſch beſtimmte, ſymmetriſch geordnete tönende Bewegung. Was an dieſer das Intereſſe weckt und feſſelt, ſind zunächſt die zur wohlgefälligen Form geordneten Tonverhältniſſe, die Beziehungen der Töne und der tönenden Formen untereinander; es iſt die mehr oder weniger bewußte Wahrnehmung eines ordnenden Geſetzes, eines geſtaltenden Formgedankens, was den auffaſſenden Geiſt anſpricht und erfreut.

---

[1]) Näheres in H. A. Köſtlin, Die Tonkunſt. Einführung in die Äſthetik der Muſik. Stuttgart 1879. — Eine ausführliche Aufzählung aller die muſikaliſche Äſthetik behandelnden Werke muß ſich der Herausgeber verſagen. Zur Orientierung ſei auf die freilich nicht erſchöpfende Liſte in Riemanns Lexikon (1909. 7. Aufl. S. 60 f.) verwieſen.

Digitized by Google

4. Aber der Reiz der tönend bewegten Form für den auffassenden Geist, das, was sein Interesse erregt und fesselt, gleichsam zu ihm spricht, ist nicht bloß und nicht einmal in erster Linie das, was die tönende Bewegung zu einer schönen macht, die Bedingung ihrer sinnlich wohlgefälligen Erscheinung bildet, sondern ihre charakteristische Eigenart, ihre ausgeprägte Physiognomie, das, was sie als Organ des Geistes kennzeichnet, ihre Form zum Sprachzeichen und Ausdrucksmittel einer geistigen Persönlichkeit macht. Eine tönend bewegte Form, welcher diese geistige Physiognomie fehlt, vermag unser Interesse nicht festzuhalten. Darauf beruht der Unterschied der Wirkung zwischen Schablone, bloßer Mache (sogenannter Kapellmeistermusik) und der, welche das originale Kunstwerk des Genius auf uns ausübt. In dem letzteren tritt uns unmittelbar eine einzigartige Individualität gegenüber, eine geistige Persönlichkeit, wie sie in dieser ausgeprägten Eigenart nicht zweimal vorkommt. Sie gibt sich uns zu erkennen durch die Art, wie sie die Töne anfaßt und ordnet, durch die charaktervolle Gestalt, die sie den Tonlinien verleiht, durch die gesetzmäßige Weise, in der sie die Tonformen aufbaut und verknüpft. Je entwickelter die Tonkunst ist, desto individueller, charakteristischer und bestimmter wird diese Tonsprache, desto voller und schärfer, desto unmittelbarer und kräftiger prägt sich das Persönliche in der tönenden Bewegung aus. Das, was dem musikalischen Kunstwerke vor allem Anteil gewinnt, ist eben diese Berührung mit dem schöpferischen Geiste in individuellster Ausprägung, die es uns gewährt.

5. Darauf, daß das musikalische Kunstwerk Ausdruck und Abdruck geistiger Gedanken, Träger persönlichen Lebens und Empfindens ist, beruht es, daß die Tonkunst eine Geschichte hat. Jedes Volk hat seine eigene Musik; jede Periode schafft ihren eigenen Musikstil, die ihr entsprechenden Musikformen; jede originale Künstlerindividualität erzeugt neue Ideale; da ist nirgends Halt noch Stillstand, denn der Geist ist Leben und Entwickelung, aus der Geistigkeit unserer Kunst ergibt sich das Recht und die Notwendigkeit rastlosen Fortschrittes.

6. Zugleich leuchtet ein, daß die verschiedenen Stile und Formen der Musik nur dann verstanden werden können, wenn man sie aus dem Geistes- und Stimmungsleben der Zeit begreift, die sie hervorgerufen hat. Gewiß sind sie in formaler Hinsicht wesent-

Digitized by Google

lich durch die Entwickelung der musikalischen Technik bedingt, und so setzt ihr Verständnis die formaltechnische Analyse notwendigerweise voraus. Aber völlig erklärt und ihrem innersten Wesen nach begriffen werden sie nur aus dem Geiste der Zeit, der in ihnen Ausdruck gefunden hat. Daher bleibt es die höchste Aufgabe der Musikgeschichte, die Entwickelung der Tonkunst im Zusammenhange mit der Entwickelung des Geistes- und Kulturlebens überhaupt darzustellen und aus dieser zu erklären.

Um diese Aufgabe in einigermaßen befriedigender Weise lösen zu können, bedarf es freilich immer noch (trotz bedeutsamer und zahlreicher Leistungen auf dem Gebiete der Musikwissenschaft) ausgedehnter und weitschichtiger Vorarbeiten. Zunächst handelt es sich auch heute noch für weite Strecken der Entwickelung um die Beschaffung und kritische Verwertung des Materiales. Dieses besteht in erster Linie in den uns erhaltenen musikalischen Dokumenten; um sie zu würdigen, ist die genaueste Kenntnis sowohl der Notation und ihrer Geschichte, als auch der musikalischen Darstellungsmittel, ihrer Handhabung und Wirkung erforderlich. Denn um ein verklungenes Tonwerk, das nur in schriftlicher Aufzeichnung zu uns redet, geschichtlich richtig zu würdigen, bedarf es nicht bloß der Fähigkeit, die Tonschrift, in der es erhalten ist, zu entziffern, sondern der Gabe, dieselbe zu deuten, d. i. sich das Tonwerk in seiner Wirkung innerlich zu vergegenwärtigen. Auch wenn die in den Archiven schlummernden Schätze gehoben sein werden, ist noch viel Arbeit nötig, um sie erschöpfend zu verwerten und aus ihnen ein vollständiges Bild von dem Entwickelungsgange der Tonkunst zu gewinnen. Jeder Versuch, ihn im Zusammenhange darzustellen, wird darum auch heute noch für mehr als einen Zeitabschnitt lückenhaft bleiben müssen, auf Schritt und Tritt der Ergänzung und Berichtigung durch die Einzelforschung bedürfen; er wird mehr oder weniger den Charakter des *Hypothetischen* und *Vorläufigen* an sich tragen.

Gleichwohl muß der Versuch einer Gesamtdarstellung immer wieder unternommen werden, damit der musikalischen Geschichtsforschung der Blick auf das Ganze, das Verständnis für die *geistige* Seite der musikalischen Entwickelung als eines wichtigen Zweiges der Geistes- und Kulturgeschichte nicht verloren gehe. Und er *kann* auch trotz der Unzulänglichkeit des Materiales gewagt

Digitized by Google

werden, sofern er nur nicht mehr sein und leisten will, als er zur Zeit sein und leisten kann, nämlich ein Versuch, den die fortschreitende Kleinforschung zu erhärten hat, der aber deshalb noch nicht als verfehlt zu betrachten ist, weil im einzelnen vieles zu berichtigen bleibt.

Worauf es ihm ankommt, das ist nicht in erster Linie die Feststellung des historischen Tatbestandes, die Aufzählung und Gruppierung der Ergebnisse der exakten Forschung, sondern die Erfassung der künstlerischen Gedanken, die sich in den einander ablösenden Stilen und Formen der Musik ausgewirkt, der leitenden Ideen und Gesichtspunkte, welche die Entwickelung bestimmt haben. Die gewissenhafte Einzelforschung und die sorgsame Verzeichnung ihrer Ergebnisse bildet selbstverständlich die unerläßliche Voraussetzung solcher zusammenfassender Darstellung, aber diese selbst ist vom Abschlusse der Einzelforschung nicht durchaus abhängig, hat diesen nicht erst abzuwarten; sie hat vielmehr zuweilen die Aufgabe, der Einzelforschung die Probleme zu stellen und die Wege zu weisen; sie kann im ganzen sehr wohl richtig sein, auch wenn im einzelnen manches der Verbesserung bedarf.

7. Die Quellen der Musikgeschichte bilden in erster Linie die schriftlichen Urkunden, welche uns die Musikwerke der verschiedenen Zeiten selbst vermitteln, Notenhandschriften, Notendrucke, Liederbücher, Tabulaturbücher, Partituren. Für die älteste Zeit fließt diese Quelle freilich spärlich, da ja die schriftliche Aufzeichnung, die Notierung der Musikwerke erst auf einer gewissen Stufe der Entwickelung Platz greift. Die Musikgeschichtschreibung ist daher vielfach auf Nachrichten, Schilderungen, Beschreibungen angewiesen, die sich bei den verschiedenen Schriftstellern zerstreut finden und die uns einen Einblick in den Stand des Musikwesens und des Musikbetriebes ihrer Zeit, wie z. B. für die Musik des 16. bzw. 17. Jahrh. das Syntagma musicum des Michael Prätorius (Wolfenbüttel 1614—19; dessen tom. II: Organographia ebd. 1618) oder des Anastasius Kircher: Musurgia universalis (Rom 1650) u. a., oder doch Andeutungen davon geben; eine Zusammenstellung solcher Quellen hat Johann Nikolaus Forkel versucht in seiner „Allgemeinen Litteratur der Musik oder Anleitung zur Kenntniß musikalischer Bücher, welche von den ältesten bis auf die neuesten Zeiten bey den Griechen,

Digitized by Google

Römern und bei den meisten neueren europäischen Nationen sind geschrieben worden". Leipzig, 1792 (für die Geschichte der Musik siehe besonders S. 14—24). Die wichtigsten und zugänglichsten Werke verzeichnen wir jedesmal zu Beginn des Abschnittes, für den sie in Betracht kommen.

Die umfassendsten Gesamtwerke sind bis jetzt:

Fétis, Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. 8 Bde. 1835—1844 mit 2 Ergänzungsbänden von A. Pougin (1878—80).

H. E. Wooldridge u. a. Verf., The Oxford History of Music. Oxford 1901 ff.

Sir G. Grove, Dictionary of music and musicians. 2. Aufl. 1904 ff. (Mit vielen vortrefflichen Abhandlungen von Gelehrten aller Länder.)

R. Eitner, Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker ... der christl. Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrh. Leipzig 1900. (Leider oft unzuverlässig. Eine Bearbeitung ist geplant).

H. Riemann, Musik-Lexikon. 7. Aufl. Leipzig 1909.

Unerläßlich zum eingehenden Studium ist die Musikbibliographie im Jahrbuche der Musikbibliothek Peters. Herausgegeben von E. Vogel. 1895 ff. Herausgeber ist seit 1902 Rud. Schwartz.

Endlich kommen in Betracht Monographien über die Musik einzelner Völker, Territorien, Städte, einzelner Zweige und Gattungen der Musik, einzelner Künstler, die wir gleichfalls am entsprechenden Orte anführen werden.

Die wichtigsten Werke, welche die Geschichte der Musik (bzw. der deutschen Musik) zusammenfassen, sind in chronologischer Ordnung folgende:

W. C. Printz, Historische Beschreibung der edlen Sing- und Klingkunst, in welcher derselben Ursprung und Erfindung, Fortgang und Verbesserung, unterschiedlicher Gebrauch, wunderbare Wirkungen, mancherley Feinde und zugleich berühmteste Ausüber von Anfang der Welt bis auf unsere Zeit in möglichster Kürze erzählt und vorgestellt werden, aus den vornehmsten autoribus abgefaßt und in Ordnung gebracht. Dresden 1690 (erste Geschichte der Musik in deutscher Sprache).

G. A. Bontempi, genannt Angelini, Istoria musica nella quale si ha piena cognizione della teoria e della pratica antica della musica armonica. Perugia 1695.

Digitized by Google

J. Bonnet, Histoire de la musique depuis son origine jusqu'à présent. Paris 1715.

G. Martini, Storia della musica. Bologna. 3 Bde. I. 1757. II. 1770. III. 1781 (behandelt nur die Musik des Altertums).

F. W. Marpurg, Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik. Berlin 1759 (erstreckt sich nur auf die Musik des Altertums).

P. J. Roussier, Mémoire sur la musique des anciens. Paris 1770.

M. Gerbert, De cantu et musica sacra, a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus. Typis San Blasianis. 1774. 2 Bände.

J. Hawkins, A general history of the science and practice of music. 5 Bde. London 1776.

C. Burney, A general history of music. London 1776—89. 4 Bde.

J. B. de la Borde, Essai sur la musique ancienne et moderne. Paris 1870. 4 Bde.

J. N. Forkel, Allgemeine Geschichte der Musik. Leipzig 1788 bis 1801. 2 Bde. (Geht bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts.)

C. Kalkbrenner, Kurzer Abriß der Geschichte der Tonkunst. Berlin 1794. 2. Aufl. u. d. T.: Histoire de la musique. Straßburg 1802. 2 Bdchen.

Th. Busby, Geschichte der Musik. Leipzig 1824 (nach Hawkins und Burney).

R. G. Kiesewetter, Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik. Leipzig 1833. 2. Aufl. 1846.

A. W. Ambros, Geschichte der Musik. Breslau 1862—1882. 4 Bde. (Unvollendet, V. Bd. [Beispiele] herausgeg. von O. Kade. 2. Aufl. I. herausgeg. von B. v. Sokolovsky 1887. II. herausgeg. von H. Reimann 1892. IV. herausgeg. v. H. Leichtentritt 1909. Ein Register gab W. Bäumker 1882 heraus.)

A. Reißmann, Allgemeine Geschichte der Musik. Leipzig 1863 bis 65. 3 Bde.

— Leichtfaßliche Musikgeschichte in Vorlesungen. Berlin 1877.

J. Schlüter, Allgemeine Geschichte der Musik in übersichtlicher Darstellung. Leipzig 1863. (Ins Russische übersetzt von W. Bessel. 2. Aufl. St. Petersburg 1906.)

F. Brendel, Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. Leipzig 1851. (6. Aufl. Hrsg. v. F. Stade 1879.) (Neue Ausg. mit Ergänzungen von R. Hövker 1906.)

Digitized by Google

A. von Dommer, Handbuch der Musikgeschichte von den Anfängen bis zum Tode Beethovens. Leipzig 1867. 2. Aufl. 1878.

F. J. Fétis, Histoire générale de la musique. Paris 1869—75. 5 Bde. (bis zum 15. Jahrhundert).

Fröhlich, Beiträge zur Geschichte der Musik, auf musikalische Dokumente gegründet. Würzburg 1874. (Zwei Teile, deren erster den Text, deren zweiter die Dokumente enthält.)

F. Marcillac, Histoire de la musique moderne et des musiciens célèbres en Italie, en Allemagne et en France. Paris 1876.

O. Wangemann, Grundriß der Musikgeschichte. Magdeburg 1878.

W. Langhans, Die Geschichte der Musik in 12 Vorträgen. 2. Aufl. Berlin 1879 (kurze summarische Übersicht über die Entwickelung).

E. Naumann, Illustrierte Musikgeschichte. Stuttgart 1880—85. 2 Bände. (Auch in russischer und englischer Übersetzung erschienen. Eine vollständig umgearbeitete und bis auf die Gegenwart fortgeführte Ausgabe veröffentlichte Eug. Schmitz. 2. Aufl. 1908.)

J. Fr. Rowbotham, A history of music. 3 Bde. 1885—87.

W. S. Rockstro, A general history of music. 1886. (3. Aufl. 1897.)

A. Reißmann, Illustrierte Geschichte der deutschen Musik. 1880. 2. Aufl. 1892.

W. Bäumker, Zur Geschichte der Tonkunst in Deutschland von den ersten Anfängen bis zur Reformation. Freiburg i. B. 1881. (Einzelstudien hauptsächlich zur Kirchenmusik.)

— Das kathol. deutsche Kirchenlied . . . bis gegen Ende des 17. Jahrh. I. 2. Aufl. 1886. II. 1883. III. 1891. IV. 1904.

W. Langhans, Die Geschichte der Musik des 17., 18. u. 19. Jahrhunderts. 2 Bde. Leipzig. I. 1884. II. 1887.

H. Lavoix Fils, Histoire de la musique. Paris 1883 und spätere Aufl.

F. Clément, Histoire générale de la musique réligieuse. Paris 1861.

— Histoire de la musique. 1885.

L. Meinardus, Die deutsche Tonkunst. Eine kulturgeschichtliche Charakterskizze ihres Entwickelungsganges im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert. Leipzig 1888 (gedrängte, pragmatische, etwas einseitige Übersicht).

A. Prosniz, Kompendium der Musikgeschichte bis zum Ende des 16. Jahrhunderts für Schulen und Konservatorien. Wien 1889. 2. Aufl. 1901. II. Bd. (bis 1750) 1900.

Digitized by Google

A. Prosnitz, Handbuch der Klavierliteratur. I. (bis 1830) 1884. II. (bis 1904) 1907.
Ph. Spitta, Zur Musik. Berlin 1892.
— Musikgeschichtliche Aufsätze. 1894.
A. Swoboda, Illustrierte Musikgeschichte. Mit Abbildungen von Max Freiherrn von Branca. 2 Bde. Stuttgart. I. 1892. II. 1894.
J. Stolz, Allg. Geschichte der Musik. Graz 1894.
A. Soubies, Histoire de la musique allemande. Paris, Bibliothèque de l'enseignement des beaux arts. 1896.
E. Urban, Tabellen der Musikgeschichte. 1900.
H. Riemann, Geschichte der Musik seit Beethoven. Leipzig 1900.
H. Ritter, Allg. ill. Enzyklopädie der Musikgeschichte. 6 Bde. 1901 ff.
L. Schmidt, Geschichte der Musik im 19. Jahrh. 1901.
H. Merian, Geschichte der Musik im 19. Jahrh. 2. Aufl. 1906.
Z. Nejedlý, Dejing české Hudby. Prag 1903.
O. Keller, Geschichte der Musik. 3. Aufl. 1907.
K. Stork, Geschichte der Musik. 1905.
H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte. I, 1. 2. 1904/5. II. 1. 1907.
Kleine Handbücher der Musikgeschichte. Hrsg. von H. Kretzschmar. Bd. I. A. Schering, Geschichte des Instrumentalkonzerts . . . Leipzig 1907. Bd. II. H. Leichtentritt, Geschichte der Motette. 1908 (wird fortgesetzt).

Einzelne Gattungen behandeln:

J. Sittard, Compendium der Geschichte der Kirchenmusik mit besonderer Berücksichtigung des kirchlichen Gesanges. Stuttgart 1881.
O. Wangemann, Geschichte des Oratoriums von den ersten Anfängen bis zur Gegenwart. Demmin 1882.
— Geschichte der Orgel und der Orgelbaukunst von den ersten Anfängen bis zur Gegenwart. Demmin 1880.
F. M. Böhme, Die Geschichte des Oratoriums für Musikfreunde, kurz und faßlich dargestellt. 2. Aufl. Gütersloh 1887.
A. Reißmann, Die Oper in ihrer kunst- und kulturgeschichtlichen Bedeutung dargestellt. Stuttgart 1885. (Mangelhaft.)
L. Nohl, Die geschichtliche Entwickelung der Kammermusik und ihre Bedeutung für die Musiker. Braunschweig 1885. (Mangelhaft.)
W. J. v. Wasielewski, Die Violine im 17. Jahrh. und die Anfänge der Instrumentalkomposition. Leipzig 1874.

Digitized by Google

W. J. v. Wasielewski, Die Violine und ihre Meister. Leipzig 1869. 3. Aufl.

— Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert. Berlin 1878.

— Das Violoncell und seine Geschichte. Leipzig 1889.

C. F. Weitzmann, Geschichte des Klavierspiels und der Klavierliteratur. Stuttgart 1863. 2. Aufl. 1880.

Max Seiffert, Geschichte der Klaviermusik. I. (bis 1750). Leipzig 1899. (3. A. des vorigen Werkes.)

J. Rühlmann, Die Geschichte der Bogeninstrumente, insbesondere des heutigen Streichquartettes, von den frühesten Anfängen an bis auf die neueste Zeit. Nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von dessen Sohn Dr. R. Rühlmann. Braunschweig 1882.

Andere Quellenwerke werden am passenden Orte angeführt werden.

Einen der wichtigsten Zweige der Musikgeschichte behandeln:

H. Bellermann, Die Mensuralnoten und Taktzeichen im 15. und 16. Jahrh. 2. Aufl. 1906.

G. Jacobsthal, Die Mensuralnotenschrift des 12. u. 13. Jahrh. 1871.

H. Riemann, Studien zur Geschichte der Notenschrift. Leipzig 1878.

Joh. Wolf, Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460. 1904.

Die zahllosen musiktheoretischen Werke können hier selbstredend auch nicht einmal auswahlweise angeführt werden.

Für das historische Studium sind durchaus notwendig:

H. Riemann, Große Kompositionslehre. 2 Bde. 1902/3.

— Geschichte der Musiktheorie. 1898.

Große Verdienste um die Musikgeschichte hat sich die 1868 ins Leben getretene Gesellschaft für Musikforschung, insbesondere deren Sekretär, Robert Eitner, erworben. Die „Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke" hat eine stattliche Anzahl von Dokumenten für den allgemeinen Gebrauch zur Verfügung gestellt; Kataloge der Musikwerke verschiedener Bibliotheken haben bisher gar nicht oder wenig bekannte Quellen ans Licht gebracht und deren Auffindung und Benützung ermöglicht. Das Organ der Gesellschaft, die

Digitized by Google

Monatshefte für Musikgeschichte, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung. Red. von Robert Eitner. Berlin 1869 ff. (Eingegangen.)

birgt eine reiche Fülle von Material, seine Beilagen bieten insbesondere wertvolle musikalische Dokumente, Monographien, bibliographische Hilfsmittel. Ebenso

Fr. Chrysanders Jahrbücher für musikalische Wissenschaft. I. 1863. II. 1867. und

F. X. Haberl, Kirchenmusikalisches Jahrbuch. Regensburg.

Dechevrens, Etudes de science musicale. 3 Bde. Paris 1898.

Eine weitere Handreichung bietet dem Freunde unserer Disziplin die von Robert Eitner zusammengestellte Übersicht über die zur Verfügung stehenden Quellen:

R. Eitner, Quellen und Hilfswerke beim Studium der Musikgeschichte. Leipzig 1891. (Unvollständig.)

Wertvolles geschichtliches Material, das Ergebnis der neuesten Forschung, findet sich in der eingegangenen

Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, herausgegeben von Fr. Chrysander und Ph. Spitta, redigiert von Guido Adler. Leipzig 1885—1894.

Als Fortsetzungen sind zu betrachten:

Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft. Leipzig 1899/1900 ff.

Zeitschrift der I. M.-G. Ebenda.

Dazu erscheinen größere Monographien unter dem Titel „Beihefte" ebenda.

Die Sektion Frankreich veröffentlicht seit 1907 ein eigenes Organ: Mercure musical et Bulletin français de la S. J. M. Paris.

Das wertvollste bisher veröffentlichte Notenmaterial zur Geschichte der Musik enthalten die großartigen Sammlungen:

Denkmäler deutscher Tonkunst. Leipzig (seit 1892),
Denkmäler der Tonkunst in Österreich (seit 1894),
Denkmäler der Tonkunst in Bayern (seit 1900),

denen sich die großen Gesamtausgaben der Werke des Orlandus, Palestrinas, Bachs usf., die Publikationen englischer, französischer, italienischer, spanischer Werke usw. anschließen. Ihrer wird an geeigneter Stelle gedacht werden.

Digitized by Google

8. Eine lebendige Vorstellung von dem Gegenstande selbst, um welchen es sich in der Geschichte der Musik handelt, von den Tonwerken, in denen sich die Entwickelung der Musik darstellt, vermag nun freilich das beschreibende Wort überhaupt niemals zu geben. Dem Studium muß daher die Anschauung, bzw. das aufmerksame Anhören der Tonwerke zur Seite gehen. In vollem Umfange dieser Forderung zu genügen, ist zurzeit unmöglich, da die Musikaufführungen in der Regel nach ganz anderen Gesichtspunkten als dem historischen geordnet werden, und demnach ein Hilfsmittel, wie es dem Studierenden der bildenden Künste die Museen gewähren, dem Studierenden der Musikgeschichte nicht zu Gebote steht. Derselbe muß sich in der Regel selbst helfen, so gut er eben kann. Was nun dem Studierenden der bildenden Kunst der Holzschnitt, der Stahlstich oder die Photographie leistet, das kann bei unserem Studium das Klavier, das Harmonium, das Streichquartett oder ein ad hoc zusammengetretener Chor (jede Zusammenstellung und Vereinigung, die es ermöglicht, die Noten lebendig zu machen) leisten. Ist die Wiedergabe auch eine unvollkommene, bei der die Phantasie nachhelfen muß, so gibt sie doch die Linien des Tonbildes, einen Anhaltspunkt für Vorstellung und Vergleichung.

Als Hilfsmittel sind u. a. zu empfehlen:

Denkmäler der Tonkunst. Bergedorf bei Hamburg 1879 ff.

Band I. Vierstimmige Motetten von Palestrina. Herausgegeben von H. Bellermann.

Band II. Vier Oratorien von Carissimi. Herausgegeben von Fr. Chrysander.

Band III. Corelli, Sonate da chiesa a tre, due Violini e Violone o Arcileuto, col Basso per l'organo. Herausgegeben von J. Joachim.

Band IV. Couperins Klavierstücke. Herausgegeben von J. Brahms.

H. Riemann, Alte Kammermusik. London, Augener. 4 Bde.

— Collegium musicum. Leipzig.

— Hausmusik aus alter Zeit. Leipzig.

Für Chorgesang:

Musica sacra. Gesänge älterer Meister, größtenteils aus den Programmen des Berliner Domchors. Berlin. Bote und Bock. 14 Bände.

Digitized by Google

K. Proske, Musica divina. Berlin 1853—64. (4 Bde.)
F. Commer, Collectio operum musicorum batavorum saeculi XVI. Berlin. Trautwein. 12 Bde.
— Musica sacra XVI., XVII. saeculorum. 26 Bde. Berlin 1839 ff.
E. Kümmerle, Choralbuch für evangelische Kirchenchöre. 300 vier- und fünfstimmige Tonsätze für gemischten Chor von den Meistern des 16. und 17. Jahrhunderts, von J. S. Bach und neueren Tonsetzern usw. Gütersloh 1887.
L. Schöberlein, Musica sacra, mit liturg. Anhang von F. Spitta. Göttingen.
Musica sacra. I. II. Leipzig. Peters.

Für Orgel:

F. Commer, Collection de compositions pour l'orgue des XVI. XVII. XVIII. siècles. Ort?

Was die Klaviermusik betrifft:

M. Pauer, Alte Meister. Leipzig. Breitkopf & Härtel. 3 Bde.
H. Riemann, Altmeister des Klavierspiels. Leipzig. Steingräber. 2 Bände.
F. Roitzsch, Alte Klaviermusik. Leipzig. Peters.
W. Riemann, Alte Meister des Klavierspiels. Leipzig. Peters.

Für Gesang und Klavier:

F. A. Gevaert, Les gloires de l'Italie. Paris 1868. (Kompositionen des XVII. u. XVIII. Jahrhunderts.) 2 Bde.
— Chansons du XV. siècle. Paris 1875.
F. Commer, Cantica sacra. Sammlung geistlicher Arien aus dem 16. bis 18. Jahrhundert für eine Sopranstimme mit Klavierbegleitung. Berlin. Trautwein.
Das deutsche Lied. Eine Auswahl aus den Programmen der historischen Liederabende der Frau Amalie Joachim, herausgegeben von H. Reichmann. Berlin. Simrock. 2 Bände.

Für Violine:

F. David, Die hohe Schule des Violinspiels. Werke berühmter Meister des XVII. und XVIII. Jahrhunderts für Violine und Klavier bearbeitet. Leipzig. Breitkopf & Härtel. 20 Hefte.
D. Alard, Die klassischen Meister des Violinspiels. Mainz. Schott. 30 Nummern.
E. Deldevez, Les violinistes célèbres depuis Corelli jusqu'à Viotti. Paris. Richault.

Digitized by Google

Witting, Die Kunst des Violinspiels. Wolfenbüttel. Holle.

Vergleiche ferner: „Musikgeschichtliche Sammelwerke der einzelnen Völker". Leipzig. Breitkopf & Härtel. 1893, woselbst weitere Werke zur spanischen, schwedischen, dänischen usf. Musik; ferner R. Eitner, Verzeichnis neuer Ausgaben alter Musikwerke. Berlin 1871. Vgl. neben den Verlagskatalogen und Breitkopf & Härtels „Mitteilungen" weitere Angaben am entsprechenden Orte.

Für die neuere Zeit bieten die Gesamtausgaben der bedeutenderen Meister Anschauungsmaterial genug.

In der Herausgabe älterer Musikwerke zu praktischen Zwecken geschieht heute nicht selten zuviel. Auch wird zuweilen von den „Bearbeitern" die Vorlage gewissermaßen nur als Vorwand für eigene Versuche benutzt. Bei Auswahl der bearbeiteten Werke ist darum, sollen sie ein Bild aus der Zeit ihrer Entstehung bieten, äußerste Vorsicht geboten. Auch ist in Betracht zu ziehen, daß z. B. das moderne Klavier den Klang der vor die Erfindung des Pianofortes fallenden Klaviermusik nicht wiederzugeben vermag, daß stilistische Eigentümlichkeiten zum Teil aus der Besonderheit älterer Instrumente zu erklären sind, u. a. m.

9. Der besondere Zweck, den unsere Darstellung verfolgt, die Entstehung und Entwickelung der heutigen Musik geschichtlich zu begreifen, dürfte es rechtfertigen, daß wir die Musik der Naturvölker und der vorchristlichen Kulturvölker nur so weit in den Kreis unserer Betrachtung ziehen, als diese auf unsere heutige Musik unmittelbar eingewirkt hat, uns also im wesentlichen auf die Darstellung der antiken (griechisch-römischen) Tonkunst beschränken, sofern diese es ist, an deren Theorie und Praxis die Musik der christlichen Kirche angeknüpft hat. Den Hauptgegenstand unserer Betrachtung bildet die Entwickelung der abendländisch-christlichen Musik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart.

Auch die Musikübung der neuzeitlichen Naturvölker lassen wir auf sich beruhen. Es soll keineswegs das hohe Interesse verkannt werden, welches die archäologische und ethnographische Musikforschung für die allgemeine Geschichte der Musik hat; wie wichtig es ist, den Gang zu verfolgen, welchen die früheste Entwickelung unserer Kunst genommen hat; zu beobachten, wie die verschiedenen Völker, von derselben Grundlage ausgehend, die Kunst ihrer Eigentümlichkeit gemäß in verschiedener Weise fortbildeten und zu verschiedenen Ton-

Digitized by Google

anschauungen und Tonsystemen gelangten, wie aber doch überall die natürlichen, in der Organisation des Gehör- und des Musiksinnes begründeten Forderungen sich zur Geltung und Anerkennung durchringen; wie bedeutsam namentlich es ist, der Entstehung, Ausbildung und Wanderung einzelner Musikinstrumente nachzugehen, welche die Entwickelung der heutigen Musik wesentlich mitbestimmt haben. Es soll insbesondere nicht in Abrede gestellt werden, welches Gewicht die Erforschung der ersten Anfänge der Tonkunst bei den verschiedenen Völkern für die Beantwortung der Frage hat: ob die Musik nur ein Spiel der Willkür und Laune, oder eine in der Organisation des menschlichen Wesens begründete Kunst, ob sie nur ein Genußmittel und ein Luxusartikel oder eine notwendige Lebensäußerung des menschlichen Geistes sei. Ist letzteres der Fall, dann muß das Bedürfnis nach Musik ein allgemeines sein und sich bei allen Völkern, auch bei denjenigen, welche noch auf der tiefsten Stufe der Kultur stehen, vorfinden, dann muß sich aber auch ein Zusammenhang zwischen dem Musikwesen eines Volkes von bestimmter geistiger Eigenart und dessen übriger Kultur-, Welt- und Lebensauffassung nachweisen lassen. Wir sehen von dieser Betrachtung nur ab mit Rücksicht auf die Grenzen, die wir uns für unsere Darstellung im Hinblick auf den besonderen Zweck gezogen haben.

Derselbe Zweck bedingt es, daß wir bei der Darstellung, was die Gruppierung des Stoffes betrifft, das Hauptgewicht auf die geistige Seite der Entwickelung legen und darum in den Mittelpunkt jeweils die Hauptformen stellen, in welchen sich das Kunstschaffen einer Periode am vollsten ausgewirkt, ihre geistige Physiognomie am schärfsten ausgeprägt hat. Dadurch ist vielfach ein Übergreifen über die Grenzen geboten, welche die streng chronologische Darstellung einzuhalten hätte, wie dies übrigens bei jeder pragmatischen Geschichtsbetrachtung gestattet und der Fall ist.

Diese Hauptformen sind die einstimmige Melodie — Homophonie —, die Form, in der sich das musikalische Empfinden des ersten Jahrtausends der christlichen Zeitrechnung auslebt. Kirchliche Theorie und Kunstpraxis stehen der im Volke lebenden Kunst feindlich gegenüber. Allmählich bahnt sich ein Ausgleich an.

Die Schöpfung des späteren Mittelalters ist die Form der Melodienverknüpfung, die Polyphonie (Kontrapunkt); sie kommt zuerst in der die Musikübung des ganzen Zeitraumes beherrschenden

Digitized by Google

Vokalkunst zu glänzender Entfaltung und greift erst nach dem Aufkommen der Oper (1600) auf die selbständige Instrumentalmusik über.

Aus der Verbindung beider Konstruktionsprinzipien nach dem Gesetze der musikalischen Dialektik entstehen die Formen der im engeren Sinne modernen Musik (die zyklischen, thematisch-dialektischen).

Somit hätten wir unsere Aufmerksamkeit zu konzentrieren auf die Entwickelung der Homophonie, der Polyphonie, der modernen thematisch-dialektischen Musik.

Diese Gruppierung wird jedoch durch einen anderen Gesichtspunkt gekreuzt.

Zunächst ist es die Kirche, welche der Tonkunst Heimat und Pflege verleiht. In ihrem Dienst erwächst und erblüht sie; ganz natürlich, daß sie ihr Schaffen fast ausschließlich in den Dienst der Kirche stellt, ihr Ideal nicht in sich selbst, sondern in der Verherrlichung des Gottesdienstes sieht. Sie ist wesentlich Kirchenmusik (liturgischer Gesang, liturgische Musik). Die erste Frucht ihrer Entwickelung ist die klassische Vollendung des Kirchenstils, erst im Verständnis der mittelalterlichen (katholischen), dann im Verständnis der modernen (protestantischen) Kirche.

In dem Maße, als die Musik erstarkt, an selbständiger Bewegung gewinnt, erwächst ihr ein eigenes Kunstideal, die Darstellung, die Verkörperung des Musikalisch-Schönen als solchen und um seiner selbst willen in den ihr eigentümlichen Formen und nach dem in ihrem Wesen liegenden Gestaltungsgesetze.

Die Musik, in welcher das Tonschöne als solches und um seiner selbst willen in seiner Reinheit und Vollendung sich darstellt, wird als die im engeren Sinne klassische bezeichnet, die Periode, in welcher die Musik als solche, als selbständige Kunst diese Höhe erreicht hat, als die Periode der klassischen Musik.

Von der Periode der klassischen Vollendung scheidet sich nach rückwärts die Zeit des Ringens, da sich die Tonkunst aus den Formen der antiken Musik und den Fesseln der antiken Tonanschauung losmacht, die für die Darstellung der neuen Ideale erforderlichen Mittel und Formen ausbildet, die eigene Ton- und Formsprache gewinnt; nach vorwärts die Zeit der Nachklassiker, welche die Ideale der klassischen Periode nach verschiedenen Richtungen weiterbildet und verarbeitet.

Digitized by Google

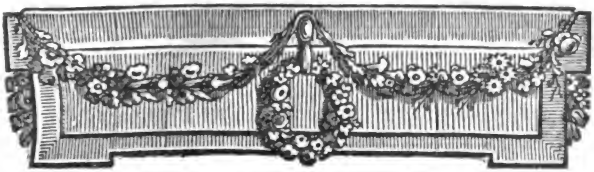
Das Erbe Beethovens treten die Romantiker an: ein ſich unausgeſetzt ſteigernder Subjektivismus beherrſcht die Muſik mehr und mehr. Aller überkommenen Regel wird wie um das Jahr 1900 der Krieg erklärt. Doch auch jetzt vollzieht ſich ein Läuterungsprozeß; auf der einen Seite werden die Prinzipien des Wagnerſchen Muſikdramas auf die inſtrumentale Kunſt zu deren Schaden übertragen und weiter ausgebildet, auf der anderen erfolgt ein bewußter und ſtrenge durchgeführter Anſchluß an die Kunſt Beethovens und Bachs, ohne daß jedoch die großen Errungenſchaften des romantiſchen Zeitalters preisgegeben werden.

Digitized by Google

I.

Die Musik des Altertums

Digitized by Google



I.

Die Musik des Altertums.

1. Die Musik des Altertums im großen und ganzen liegt dem heutigen musikalischen Verständnis so ferne, daß wir uns über sie trotz aller Forschungen eine lebendige, der Sache wirklich entsprechende Vorstellung kaum bilden können.

Bei den Völkern der mehr oder weniger stagnierenden asiatischen Kultur kann von einer Geschichte der Tonkunst überhaupt kaum die Rede sein.

Erst bei den Völkern der europäisch-griechischen Kultur findet sich eine Geschichte unserer Kunst, auch hier freilich noch in beschränktem Maße.

2. Die Anfänge musikalischer Äußerung in Gesang und Instrumentalspiel finden sich bei allen Völkern der Erde. Zwar dient die Musik bei den am tiefsten stehenden Naturvölkern nur dem rohen Ausdrucke der Stimmungen, sei's der Freude, sei's der Trauer. Aber nicht nur beweist der Gebrauch von Instrumenten, wenn auch der ursprünglichsten Art, daß es sich um eine absichtsvolle, nicht etwa instinktmäßige oder unwillkürliche Kundgebung handelt, also um Kunst auf der niedersten Stufe, sondern die Melodien, die Melodieansätze, die Melismen, die Tongänge, deren sich die Sänger und Instrumentenspieler bedienen, verraten schon ein Hinstreben auf Rhythmik und Symmetrie, die Grundformen aller Musik. Ja, wenn man die Produkte der musikalischen Phantasie der verschiedensten Völkerschaften genauer ansieht, so zeigt sich eine überraschende Übereinstimmung aller darin, daß ihnen eine fünfstufige Tonleiter zugrunde liegt, welche aus 3 Ganztonschritten und einem $1^1/_2$-Tonschritt besteht (also z. B. die Leiter c d e g a, oder

Digitized by Google

eine Leiter, welche sich aus den Obertasten des Klaviers bildet: des es ges as b). Aus den Tönen der so beschaffenen fünfstufigen Skala sind nicht bloß die ältesten Weisen der Schotten und Gälen, der Chinesen und Griechen gebildet, sondern alle Melodien und Melismen, welche von zuverlässigen Reisenden solchen Naturvölkern abgelauscht worden sind, die sich noch in den Anfängen der Kultur befinden. Will man nicht an die Überlieferung einer „Urtonkunst" glauben, um diese Übereinstimmung in den Anfängen der Musik zu erklären, so beweist diese, daß nicht nur der Sinn für musikalische Äußerung überall vorhanden, sondern auch die Organisation dafür bei allen Menschen dieselbe ist; daß die Tonkunst, so sehr sie durch das Belieben und durch die Geschmacksrichtung der Völker und Individuen, welche sie pflegen und ausbilden, beeinflußt wird, doch in letzter Linie auf Grundgesetzen des menschlichen Wesens beruht und durch diese bestimmt wird, sowie daß in diesen Grundgesetzen die Willkür und das subjektive Belieben ihre natürlichen Grenzen und Schranken finden.

In dem Maße, als die Tonkunst ausgebildet wird, wächst der Einfluß, den gewisse Neigungen und Besonderheiten des Volkes, welches zu ihrer Entwickelung jeweils beiträgt, auf sie ausüben.

A. Die Musik der asiatischen Kulturvölker.

1. Die Chinesen[1]). Die Kultur des Sinismus ist der Kultus der Pedanterie, die vollendete Herrschaft des Gesetzes und der Regel; dem völligen Mangel an Phantasie steht ein scharfer Verstand zur Seite, welcher in alledem, was Fleiß und Emsigkeit zu leisten vermögen, Bedeutendes erzielt.

[1]) Quellen: P. Amiot, Mémoires sur la musique des Chinois. Nach einer Abhandlung von Ly-Koang-Ty, Peking 1727. (Mémoires concernant l'histoire des Chinois, tome VI, Paris 1780.) — Wagener, Über die Theorie der chines. Musik. (Mitteilungen der deutschen Gesellschaft für Ostasien. 1877.) — Van Aalst, Chinese music. 1884. — A. Dechevrens, Etude sur le système musical chinois. (Sammelb. d. I. M. G. II.) — Müller, Über die japanische Musik. (Mitteil. d. d. Gesellsch. f. Ostasien. 1874.) — D. Braun, Traditions japonaises sur la chanson, la musique. 1890. — P. T. Piggot, The music and musical instruments of Japon. 1893. — O. Abraham u. von Hornbostel, Das Tonsystem und die Musik der Japaner. (S. B. d. J. M. G. IV.) — M. Riemann, Über japanische Musik. (Musik. Wochenblatt 1902.) — S. Isawa gab eine Sammlung japanischer Kotomusik heraus (Tokio 1888).

Digitized by Google

So haben die Chinesen auch in der musikalischen Theorie Bedeutendes geleistet. Sie schufen das Oktavensystem, hatten schon frühe einen Normalton, besaßen den Quintenzirkel; ihre wissenschaftlichen Werke über die Musik (Amiot nennt deren 69) bieten hohes Interesse, denn es verrät sich in denselben ein scharf beobachtender Verstand. Gänzlich fremd aber war den Chinesen der Gedanke, daß die Musik zum Ausdrucke der innersten Gefühle der menschlichen Brust dienen könne.

Eine bedeutende Rolle spielte die Symbolik der Töne, Tonarten und Instrumente; so scheint denn auch ihr Musikgenuß mehr in der verstandesmäßigen Verfolgung dieser Symbolik zu bestehen als in der empfänglichen Hingabe an den Eindruck des Schönen, das in Tönen uns nahetritt.

Das gesamte Musikwesen steht unter der Aufsicht des Staates. Die Zahl der Instrumente[1]), der zu verwendenden Töne und Tonarten ist, wie das Zeremoniell des Hofes, genau bestimmt und für jede einzelne Gelegenheit vorgeschrieben. Bei allen feierlichen Handlungen wird der Musik eine hohe Stellung eingeräumt, und selbst der Kaiser muß bei gewissen Gelegenheiten ausübend mitwirken.

Die praktische Musik selbst nun scheint die hochtrabenden Aussprüche der Theorie Lügen zu strafen. Was in China erklingt, ist für ein an europäische Musik gewöhntes Ohr unerträglich und verdient kaum mehr zu heißen als ein kindisches Geklimper, welches den Europäer unwiderstehlich zum Lachen reizt.

Die Urskala war die allgemeine archaistische halbtonlose fünfstufige. Prinz Tsay-Yu fügte zwei weitere Stufen (den „Vermittler" und den „Führer") bei, aber schon das alte King (abgestimmte Stein-, später auch Holzplatten) stellt die zwölfstufige, nunmehr also chromatische Tonleiter dar. Da die Grundskala Tsay-Yus siebenerlei Bedeutung erhält, je nachdem man vom ersten, zweiten, dritten usw. Tone aus die Oktave bildet (Oktavgattungen), und sich nach jeder der zwölf Stufen der chromatischen Tonleiter transponieren läßt (Transpositionsskalen), ergeben sich 84 Tonarten[2]).

[1]) Besonders Schlaginstrumente (King, Gong, Pauken, Rasseltrommel u. a.), daneben Blasinstrumente (Tscheng mit durchschlagenden Zungen, der Vorläufer der Physharmonika; Koan, ähnlich der Hoboe; Yo, gerade Flöte; Tsche, Querflöte u. a.) und Saiteninstrumente (Kin und Tsche, der Zither nahekommend; Koto, japanisches Saiteninstrument).

[2]) Gleichwohl ist die Pentatonik in alten Melodien bis heute in Gebrauch

Digitized by Google

2. Die Hebräer[1]). Den jüdischen Charakter, so wie er uns aus dem Schrifttum des Alten Testaments entgegentritt, kennzeichnet eine wunderbare Verbindung von klarem, dialektischem Verstande mit einer Energie und Innigkeit des Gefühls, die sich ebensosehr in der Energie des National- und Heimatbewußtseins wie in dem Vorwalten des religiösen Empfindens ausprägt; es charakterisiert ferner den Juden eine peinliche Gewissenhaftigkeit dem Gesetze, der Tradition, der herkömmlichen Form gegenüber.

In künstlerischer Beziehung gestaltet sich dieser Grundzug naturgemäß so, daß es dem Volke an eigentlicher künstlerischer Begabung (Produktionsvermögen) fehlt, daß aber allem, was es künstlerisch zu gestalten sucht, z. B. in der Poesie, die Achtung der Form einerseits und die Kraft und Tiefe der Empfindung andererseits den spezifisch jüdischen Stempel aufdrückt. Vermöge dessen wird in letzter Beziehung alles auf Gott, als das Eine und im Bewußtsein alles Beherrschende, bezogen. Das charakteristische Wesen der hebräischen Kunst besteht im Gegensatze zu den anderen asiatischen

und auch für Bau und Stimmung der Instrumente maßgebend gewesen. Das Gesagte findet auch Anwendung auf die japanische Musik.

[1]) Quellen: Salomon van Til, Dight- Sang- en Speelkunst, soo der Ouden als bysonder der Hebreen usf. Dordrecht 1692. (Deutsch: 1719.) — A. E. Mirus, Kurze Fragen aus der musica sacra, worinnen den Liebhabern bei Lesung der biblischen Historien eine sonderbare Nachricht gegeben wird. Görlitz 1707. Dresden 1715. — D. A. Calmet, Commentaire littéral sur la Bible. 1710—20. — Bsasio Ugolini, Thesaurus antiquitatum sacrarum, complectens selectissima opuscula, in quibus veterum Hebraeorum mores, leges etc. illustrantur, to. XXXII. Venetiis 1744—1769. — J. Chr. Speidel, Unverwerfliche Spuren von der alten Davidischen Sing-Kunst, nach ihren deutlich unterschiedenen Stimmen, Tönen, Noten, Takt und Repetitionen, mit einem Exempel. Stuttgart 1740. — A. F. Pfeifer, Über die Musik der alten Hebräer. Erlangen 1779. — J. G. Herder, Vom Geist der hebräischen Poesie. Bd. 2. Dessau 1782—83. — L. Haupt, 6 alttest. Psalmen, aus den Accenten entziffert und modernisirt. Leipzig 1854. — E. Engel, The music of the most ancient nations. London 1864, 2. Aufl. 1870. — J. Weiß, Die musikalischen Instrumente in den heiligen Schriften des Alten Testamentes. Graz 1895. — L. A. F. Arends, Über den Sprechgesang der Vorzeit. 1867. — E. Breslauer, Sind originale Synagogen- und Volksmelodien b. d. Juden geschichtl. nachweisbar? 1898. — Fr. Praetorius, Über die Herkunft der hebr. Akzente. Berlin 1901. — Derselbe, Die Übernahme der früh-mittelalterl. griech. Neumen durch die Juden. Berlin 1902. — H. Greßmann, Musik und Musikinstrumente im Alten Testament. (Religionsgeschichtl. Studien. Herausgeg. von A. Dieterich u. R. Wünsch. II, 1. 1903.) — Abbé Vigoureux, L'histoire de la musique sacrée chez les Hébreux. Paris 1903. — S. Heller, Die echten hebr. Melodien. 1903. — Fr. Leitner, Der gottesdienstl. Volksgesang im jüd. und christl. Altertum. Freiburg 1906.

Digitized by Google

Völkerschaften darin, daß sie ausschließlich religiöse Kunst ist, die nur in und *mit* der Religion Bedeutung hat.

So ist auch die Musik eine heilige Kunst, eine wesentliche Form des Gebetes und des Gottesdienstes. Der ideale Gehalt, den sie ausdrücken will, ist das Gottesbewußtsein selbst. Die Klänge heiliger Tonkunst bahnen dem Geiste Gottes den Weg zum Herzen; in den Schulen der Propheten wird sie darum mit Eifer gepflegt. Davids Harfenspiel verscheucht den finsteren Geist von Sauls umnachtetem Gemüte; unter den Klängen der Harfe senkt sich der Geist Gottes auf den Propheten Elisa hernieder. Als die Macht, die das Herz für höhere Offenbarung empfänglich macht, bildet Gesang und Saitenspiel den herrlichsten Schmuck der schönen Gottesdienste des Herrn.

Wie die Musik geklungen haben mag, welche dieser hohen Auffassung entsprach, und wie die Musik im einzelnen beschaffen gewesen ist, darüber lassen sich, da alle positiven Anhaltspunkte fehlen, nur Vermutungen aufstellen. Das Wahrscheinlichste ist, daß der Gesang im wesentlichen einstimmiger, rhythmisch-melodischer Sprechgesang war, die Instrumentenchöre aber sich darauf beschränkten, den Gesang unisono mitzuspielen, die rhythmischen Akzente und Einschnitte (durch die Schlaginstrumente) zu betonen und dem Vortrage des Gesangs das Element rauschender Pracht zu verleihen durch Verstärkung der Tonkraft und Verschärfung des Rhythmus. — Die eingehende Schilderung der Instrumente (Saiten-, Blas- und Schlaginstrumente) müssen wir billig der biblischen Archäologie überlassen. Es seien genannt: Kinnor (Harfe), Nebel (Laute), Nekabbhim, Chalil, Ugabh, Makroschita (Flöten und ähnliche Instrumente), Asosra (Kriegstrompete), Toph (Pauke).

Daß aus dem altjüdischen Tempelgesange allerlei Weisen in die frühe christliche Kunst übergegangen sind (freilich wohl unter Einbuße mancher Eigentümlichkeit), ist ohne weiteres anzunehmen. Ein Zusammenhang des modernen jüdischen Tempelgesanges mit dem alten besteht nicht.

3. Die arischen Inder[1]), die unter den Völkern Indiens

[1]) Quellen: W. Jones, On the musical modes of the Hindus (Bd. 6 der gesammelten Werke). 1799. Übersetzt und mit Erläuterungen und Zusätzen versehen von F. H. von Dalberg, nebst einer Sammlung indischer und anderer Volksgesänge. Erfurt 1802. — Lassen, Indische Altertumskunde. I. 2. Aufl.

Digitized by Google

allein als Kulturvolk in Betracht kommen können, fielen unter dem Einfluße des entnervenden Klimas und einer alle Selbständigkeit und Entfaltung hemmenden Religion einem passiven, träumerischen Gefühls- und Phantasieleben anheim. Die holde Kunst der Töne, deren poetische Seite dem Inder besonders verständlich ist, erscheint als Kind der Götter, dem Menschen zur Freude und zum Troste geschenkt. Göttliche Kräfte ruhen in den Tönen, ja der Gesang ist zaubermächtig, götterzwingend wie das Gebet.

Die dichtende Phantasie hat bei den Indern gemütvolle, den starken Blütenduft des sonnigen Südens atmende Weisen geschaffen, aber auch auf die Theorie[1]) so einseitig eingewirkt, daß diese vielfach den Eindruck phantastischer Spielerei macht. Von Instrumenten seien genannt: Vina (Saiteninstrument, der Zither ähnlich), Serinda, Ravanastron (Bogeninstrumente)[2]), Busuru (Schnabelflöte).

4. Die Ägypter[3]). Von besonderem Interesse wäre die genauere Kenntnis des Musikwesens von Ägypten wegen der vielfachen

1867. II. 2. Aufl. 1873. III. 1857/8. IV. 1861. Anhang. 1862. — Chrysander, Über die altindische Opfermusik. (Vierteljahrsschrift für MG. Leipzig 1885. I.) — P. N. Land, Über die Tonkunst der Javaner. 1889. — C. R. Day, The music . . . of southern India . . . 1891. — B. A. Pingle, Indian music. Bombay 1898. — E. Fürst, Über das Theater . . . der Javaner. (Naturwissenschaftl. Wochenschr. 1898.) — R. Simon, Quellen zur ind. Musik. (Zeitschr. der deutschen morgenländ. Gesellschaft. Bd. 56.) — Derselbe: Die Notationen des Somanathra. (Sitzungsber. der k. bayr. Akad. d. Wiss. 1903.) — Abraham u. v. Hornbostel, Phonogr. ind. Melodien. (S. d. J. M. G. V.) — Fox Strangways, The Hindu scale. (Ebenda IX.)

[1]) Die Theoretiker rechneten Tausende von Tonarten (Ragas) aus; im praktischen Gebrauche jedoch waren nur einige zwanzig. Die Oktave wurde im Laufe der Zeit in 22 Dritteile zerlegt; es ist nicht ausgeschlossen, daß hier die 17stufige arabische Einteilung vorbildlich war. Über die rhythmischen Verhältnisse der indischen Musik ist Genaues bis jetzt nicht zu sagen; die Niederschrift der rhythmischen Werte scheint eine primitive zu sein.

[2]) Vgl. dazu A. J. Mühlmann, Geschichte der Bogeninstrumente. 1882.

[3]) Quellen: G. A. Villoteau, Dissertation sur la musique des anciens Egyptiens (Deutsch von Chr. Fr. Michaelis, Leipzig 1821), nebst drei anderen Aufsätzen über die Gestalt der Instrumente nach den Denkmälern, einer histor. Beschreibung der orientalischen Instrumente und des gegenwärtigen (sc. Anfang des vor. Jahrh.) Standes der ägyptischen Musik, sämtlich abgedruckt in dem Werke Description de l'Egypte. — K. Engel, The music of the most ancient nations particularly of the Assyrians, Egyptians and Hebrews. London 1864. 2. Aufl. 1870. — Auch Kiesewetter, Über die Musik der neueren Griechen, nebst freien Gedanken über altägyptische und altgriechische Musik. Leipzig 1898. — Ambros, Geschichte der Musik. I.

Digitized by Google

Berührung der alten ägyptischen Kultur mit der asiatischen Kultur einerseits und der abendländisch-griechischen andererseits. Es kann als sicher gelten, daß gewisse musikalische Grundanschauungen und einzelne Instrumente über Ägypten den Weg zu den Hebräern, den Arabern und nach Griechenland gefunden haben. Wir dürfen daher aus dem Verhältnis des Pythagoras zu den ägyptischen Priestern, die diesen Philosophen mit der Lehre von den Intervallen und ihrer mathematischen Begründung vertraut machten, mit einiger Sicherheit behaupten, daß die Ägypter die Mehrstimmigkeit nach unseren modernen Begriffen nicht gekannt haben. Ohne Zweifel hätte Pythagoras diesen Teil der musikalischen Theorie übernommen, falls er ihn bei den Ägyptern hätte kennen lernen. Andererseits läßt sich aus den Anschauungen des Pythagoras erschließen, daß die Ägypter eine siebenstufige Skala zugrunde legten, womit die Indentifizierung der sieben Planeten übereinstimmt. Doch ist über das eigentliche Wesen der ägyptischen Musik noch so wenig Sicheres zutage gefördert, daß wir uns von ihr ein deutliches Bild nicht machen können.

Von den Instrumenten, die auch hier als Geschenke und Erfindungen der Götter angesehen werden, finden wir schon in alter Zeit in Ägypten neben den gewöhnlichen Lärminstrumenten (Klapperhölzer, Becken, Zimbeln, Trommeln) eine Art Hackbrett, eine gerade Flöte (Mem), eine Doppelflöte, gerade Trompeten, Sistrum (das nur dem Kultus, nicht musikalischen Zwecken diente), die Photinx, welche Osiris aus einem Gerstenhalm erfunden haben soll; sodann von Saiteninstrumenten die sehr große Harfe (Tebuni), die Laute (Nabla, Pandura) und ein Griffbrettinstrument, das wahrscheinlich mehr zu Lehrzwecken diente (wie das Monochord des Pythagoras) als zu eigentlich musikalischem Gebrauche.

5. **Die Araber**[1]). Bedeutenden Einfluß übte auf die abendländische Kultur und so auch auf die abendländische Musik das Volk

[1]) Quellen: R. G. Kiesewetter, Die Musik der Araber nach Originalquellen dargestellt. Mit einem Vorwort von dem Freiherrn von Hammer-Burgstall. Leipzig 1842. — H. Riemann, Studien zur Geschichte der Notenschrift, Leipzig 1878, hat S. 77—85 Kiesewetters Angaben über die Konsonanz der Intervalle nach der Lehre des Mahmud Schirasi richtiggestellt. — S. Daniel, La musique Arabe. 1863. — A. Christianowitsch, Esquisse historique sur la musique arabe. 1863. — V. Advielle, La musique chez les Persans (o. J.). — Dechevrens, Etude de science musicale. II. Append. IV. 1898. —

Digitized by Google

der Araber, freilich erst im Mittelalter, im Zeitalter der Kalifen, da Arabien vor dieser Zeit keine Musikkultur höheren Grades besaß.

Das in der Blütezeit der arabischen Kultur (nach der Eroberung Persiens im 7. Jahrhunderts, dessen Kultur den Siegern zugute kam) ausgebildete arabisch-persische Musiksystem bietet außerordentlich viel Interesse, hat jedoch auf die Entwickelung unserer modernen abendländischen Musik keinen Einfluß gehabt. Zur geschichtlichen Entwickelung sei bemerkt, daß Chalyl († 776 n. Chr.) ein Werk über Rhythmik und Töne verfaßte und Alfarabi (10. Jahrh.) die griechische Theorie einzuführen suchte. Unter mongolischer Herrschaft blühten Künste und Wissenschaften in Persien auf. Theoretiker sind: Scharafeddin Harun (13. Jahrh.), Mahmud Schirasi (14. Jahrh.) u. a. m. Das Musiksystem dieser Männer, das auf die arabische Zeit zurückgeht, birgt ohne Frage Elemente originärer arabischer Kunst. Es ist in großen Zügen folgendes. Die Oktave wird in 17 Dritteltöne geteilt. Bedeutsam ist die sog. Messeltheorie. Sie dient zur Bestimmung der Intervalle, und zwar in dem Sinne, daß der tiefere Ton des Intervalles der entsprechenden Saitenlänge nach als ein Vielfaches des höheren Tones angesehen wird. So ist z. B. für die Oktave, deren tieferer Ton einer Saitenlänge bedarf, die doppelt so groß ist als die des höheren, das Messel (Maß) = 2 (zwei Messele), für die Quinte gemäß der Schwingungszahl $3:2 = M + {}^1/_2$, für die Quarte $(4:3) = M + {}^1/_3$, für die Sekunde $(9:8) = M + {}^1/_8$ usw. Maßeinheit ist also die Länge der Saite des höheren Intervalltones. Das Bedeutsame dieser Theorie liegt in dem Umstande, daß sie, wohl schon vor dem 14. Jahrh., die Begriffe der großen und kleinen Terzen und Serten als Konsonanzen feststellte. Das Tonsystem kennt eine große Anzahl fast reiner Terzen, so daß viele seiner Harmonien bedeutend reiner als die unseres temperierten Systemes sind. Das abendländische Tonsystem wurde im 14. Jahrh. in Persien bekannt und von der praktischen Musik allgemein aufgenommen, während die Theorie das Messelsystem weiter pflegte.

Unter den arabischen Instrumenten bedürfen die Streichinstrumente Kemantsche und Rebab (Rubeb) einer besonderen Erwäh-

B. Anckermann, Die afrikan. Musikinstrumente. (Diss.) Leipzig 1901. — Dom J. Parisot, Collection de Chants Orientaux. (Nouv. Arch. des Missions scientifiques. Paris 1900.)

Digitized by Google

nung, weil man diese meist als die Vorfahren der modernen Streichinstrumente ansieht. Sie sollen nach der Eroberung Spaniens durch die Araber nach dem Abendland gekommen sein. Allein es lassen sich gegen diese Annahme schwerwiegende Bedenken geltend machen, vor allem die bis heute gleichgebliebene primitive Konstruktion und der (wichtigere) Umstand, daß die im Abendlande schon im 9. Jahrh. bekannte Viola (Vielle) eine sehr entwickelte Form zeigt, während die Orientalen vor dem 14. Jahrh. kein Instrument dieser Art erwähnen. Das vornehmste Instrument ist dem Araber die Laute, die vielleicht schon vor der islamitischen Zeit aus Persien kam. Eine Spielart ist das dreisaitige Tanbur. Kanun (Monochord), Tschenk, Nushet sind der Zither ähnlich.

Verlassen wir nun die asiatischen Kulturvölker und wenden uns zur eingehenderen Besprechung der Musik des Volkes, das auf allen Gebieten die Errungenschaften der asiatischen Kultur in sich zusammenfaßte und zu einer völlig neuen, der klassischen, umgebildet und dem Abendlande vererbt hat.

B. Die Musik der Griechen[1]).

So sehr sich auch die moderne Tonkunst von der antiken, durch die Griechen ausgebildeten Musik unterscheiden mag, ihre Wurzeln liegen doch in Hellas; ja die moderne Musik hat viel unmittelbarer an die griechische Musik angeknüpft, als irgendeine andere Kunst

[1]) Quellen: Antiquae musicae auctores septem. Vol. I. II. ed. Meibom. Amsterdam 1652. Enthält die στοιχεῖα ἁρμονικά de Aristorenes (um 325 v. Chr.), die εἰσαγωγὴ ἁρμονική des Euklides (um 300 v. Chr.), das ἐγχειρίδιον ἁρμονικῆς des Nikomachos von Gerasa (im 2. Jahrh. n. Chr.), die εἰσαγωγὴ μουσική des Alypios (um 350 n. Chr.), die εἰσαγωγὴ ἁρμονική des Gaudentios (Lebenszeit unbestimmt), die εἰσαγωγὴ τέχνης μουσικῆς des Bacchios d. Älteren (um 150 n. Chr.), drei Bücher über die Musik von Aristides Quintilianus (im 1. u. 2. Jahrh. n. Chr.) und das phantastische Werk des Martianus Capella (im 5. Jahrhundert n. Chr.). Einzelausgaben aus späterer Zeit von Marquard (Aristorenos), Fr. Bellermann, C. v. Jan (Bacchios) u. a. Vor Meibom gab schon J. Meursius 1616 den Aristorenos, Nikomachos und Alypios heraus. — Vortreffliche Neuausgabe der griech. Musikschriftsteller von C. v. Jan: Musici scriptores ed. Carolus Janus, 8. Leipzig, Teubner 1895. — John Wallis, Opera mathematica. Vol. III. Oxford 1699. Enthält die Harmonik des Klaudios Ptolemaios (Anfang des 2. Jahrh. nach Chr.), den Kommentar des Porphyrios (um 250 n. Chr.) zu Ptolemaios' Werk und die Harmonik des Manuel Bryennius um 1325 n. Chr.). — F. W. Marpurg, Kritische Einleitung in die Geschichte

Digitized by Google

an ihre Vorgängerin in der Antike. Die altkirchliche Musik ist nicht bloß unter dem Einflusse des antik geschulten und gewöhnten musikalischen Ohres entstanden, sondern sie ist, weil in ausdrücklicher Opposition gegen die damalige modern-weltlich gehaltene Musik des Heidentumes ausgebildet, bis auf einen gewissen Grad die zur

und Lehrsätze der alten und neuen Musik. Berlin 1759. — Stile, Philosophical transactions. 1760 (über die griechischen Notenzeichen).

A. Boeckh, Übersicht über die alte Harmonik (in: Über die Bildung der Weltseele im Timäos des Platon. 1807. (Kl. Schr. III, 136—180.) — Boeckh, De metris Pindari. Lib. III, ep. VII—XII. 1811. — Fr. Drieberg, Die griech. Musik auf ihre Grundsätze zurückgeführt. 1841. — Fr. Bellermann, Die Hymnen des Dionysios und Mesomedes. 1840. — Bellermann, Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen. 1847. — R. Volkmann, Plutarchus de musica. 1856 (mit einem Anhang über die musik. Instrumente). — K. Fr. Weißmann, Geschichte der griech. Musik. 1855. — R. Westphal, Die Fragmente und Lehrsätze der griech. Rhythmiker. 1861. — Westphal, Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik. 1864. — Westphal u. Roßbach, Metrik der griech. Dramatiker und Lyriker. 3 Bde. 1. Aufl. 1865, 2. Aufl. 1868, 3. Aufl. („Theorie der musischen Künste der Hellenen") 1885. — Westphal, Aristoxenes von Tarent, die Melik und Rhythmik des klass. Hellenentums. I. 1883. II. 1893. — K. Fortlage, Das musik. System der Griechen in seiner Urgestalt. 1847. — O. Paul, Die absolute Harmonik der Griechen. 1866. — H. J. Fétis, Histoire générale de la musique. 5 Bde. 1869—1875. — F. Gevaert, Histoire et théorie de la musique de l'antiquité. 1875—1881. 2. Aufl. 1896. — H. Riemann, Studien zur Geschichte der Notenschrift (s. o.). — F. Gevaert, La mélopée antique dans le chant de l'église latine. 1895. — J. H. Schmidt, Die Kunstformen der griechischen Poesie und ihre Bedeutung. I. Die Eurhythmie in den Chorgesängen der Griechen. 1868. II. Die antike Kompositionslehre. 1869. III. Die Monodien u. Wechselgesänge der attischen Tragödie. 1871. IV. Griech. Metrik. 1872. — A. Thierfelder, System der altgriechischen Instrumentalnotenschrift. 1897. (Philologus Bd. 56, S. 492—524.) — J. A. Gevaert et J. C. Vollgraff, Les problèmes musicaux d'Aristote. I. 1899. II. 1901. — A. Fairbanks, Study of the Greec paean. London 1900. (Cornell studies in classical philology.) — R. v. Kralik, Altgr. Musik, Theor., Gesch. u. sämtl. Denkmäler. Stuttgart 1900. — H. Weil et Th. Reinach, De la musique par Plutarque. Ed. crit. et explic. Paris 1900. — W. Christ, Grundfragen der melischen Metrik d. Gr. München 1902. (Abh. d. bayr. Ak. d. Wiss.) — J. Estève, Les innovations musicales dans la tragédie greeque à l'époque d'Euripide. Nimes 1902. — H. S. Macran, The harmonies of Aristoxenus. Oxford 1902. — G. Tischer, Die aristotel. Musikprobleme. (Diss.) Berlin 1902. — H. Guhrauer, Altgr. Programm-Musik. Wittenberg 1904. (Beil. z. Gymnas.-Progr.) — E. G. Harmann, Studies from Attic drama. London 1904. — A. Wilhelm, Urkunden dramat. Aufführungen. Wien 1906. (Österr. archäol. Institut. VI.) — E. Graf, Der Kampf um die Musik im griechischen Altertum. Leipzig 1907. (Quedlinburger Progr.) — M. v. Willamowitz-Moellendorff, Die Hymnen des Proklos und Synesios. Berlin 1907. (Sitz.-Ber. d. k. preuß. Akad. d. Wiss.) — Einige andere Schriften finden sich im Laufe der Darstellung erwähnt.

Digitized by Google

alten Einfachheit zurückgeführte altgriechische Musik, freilich mit neuem Idealgehalt erfüllt und auf neue Ziele gerichtet.

Aber auch abgesehen von diesem unmittelbaren Zusammenhange der griechischen Musik mit unserer europäischen bietet die erstere der Geschichtsbetrachtung, auch wenn diese nur zusammenfassender Art ist, besonderes Interesse, nicht bloß deshalb, weil die griechische Musik für das Kulturleben der Alten von gleich großer Bedeutung ist wie irgendeine der anderen Künste, und die Kenntnis des antiken Musikwesens das Verständnis des klassischen Altertumes wesentlich ergänzt, sondern weil die griechische Musik eine Geschichte gehabt hat, und weil diese Geschichte in auffallendem Zusammenhange mit der Geschichte und Entwickelung des griechischen Kulturlebens überhaupt steht, also beweist, wie groß der Einfluß ist, den der Zeitgeist, das allgemeine Bewußtsein auf unsere Kunst ausübt, selbst wenn deren Charakter und Theorie im großen und ganzen so fest begründet, so klar bestimmt und so scharf begrenzt erscheint, wie dies bei der antiken Musik der Fall ist.

Die griechische Musik läßt die Züge des griechischen Wesens deutlich erkennen. Auch in ihr ist die Physiognomie des hellenischen Kunstgeistes zu scharfem, plastischem Ausdrucke gekommen.

Erster Abschnitt.

Allgemeine Charakteristik der griechischen Musik.

1. Der Boden. — Wohl stammten die Hellenen aus dem Orient; dorther brachten sie mit asiatischen Sitten und asiatischen Kulturelementen auch die Anfänge der Kunst. Aber unter dem Himmel Griechenlands wurde die Kunst etwas völlig Neues.

Die Beschaffenheit des vielfach vom Gebirge durchzogenen rauhen Bodens nötigte zu strenger Arbeit und gestattete nicht jenes Hinträumen und Schwelgen in üppiger Phantasie, wie es unter den Palmen am Ganges möglich war. Auf der anderen Seite hielt der wunderbare Zauber des Südens, der reiche Wechsel der Gegend zwischen grotesken Gebirgsmassen und der majestätischen, tiefblauen See, sowie der Glanz einer in südlichen Sonnenschein getauchten, satten Beleuchtung die Phantasie wach, übte den Schönheitssinn und bewahrte vor jener flachen, verstandesmäßigen, praktischen und berechnenden Nüchternheit, die der Tod aller Kunst ist. Das Mär-

Digitized by Google

chen, in dessen Genusse das Leben des indischen Ariers beschaulich hinfloß, wich bei dem europäischen Arier der kräftigen, die Lebensenergie stählenden Tat; die Tatkraft wurde ihrerseits immer wieder durch die idealen Zuflüsse einer künstlerischen Lebens- und Weltanschauung geweckt und genährt.

Die verschiedenartige Beschaffenheit des Bodens zwang das Volk zur Individualisierung je nach der verschiedenen Berufstätigkeit: im Gebirge gedieh nur die Viehzucht, im Tale wuchs die goldene Ähre, an den Küsten blühte die Schiffahrt, — jeder einzelne Kreis war zu klein, um für sich bestehen zu können: so waren alle aufeinander angewiesen, und die natürliche Form des Volkslebens war die der freien Vereinigung der Gaue; die einzig mögliche Form des politischen Lebens aber war die, welche die Einheit in der Vielheit in lebendigem Wettkampf und frischem, tätigem Spiel darstellt: die Republik.

Die individuell gesonderten Stämme hielt die freie Konföderation zusammen, die Einheit der Nation war nur eine ideale; ihr Band war naturgemäß das Element, in welchem der ideale Lebensgehalt der Nation zu anschaulich-plastischem Ausdrucke kommt: die Kunst. So erklärt es sich, daß in Griechenland die Kunst zur Angelegenheit der Nation wurde, ja daß der Kultus der Nation in letzter Hinsicht ein Kultus der Kunst ist. Die Kunst ist es, welche die gesonderten Stämme von Hellas immer wieder zusammenführte, bei aller Zersplitterung und Zerrissenheit der Stammesinteressen das Bewußtsein eines gemeinsamen Lebens weckte und selbst in den trübsten Zeiten, da Griechenland längst aufgehört hatte, eine Nation zu bilden, noch wach erhielt.

In hohem Maße wendet sich die Aufmerksamkeit der Staatsmänner und Denker dem Kunstleben zu, dessen hohe Bedeutung für das gesamte Geistesleben der Nation jedem Freunde des Vaterlandes unmittelbar einleuchtet.

Musikalische Bildung ist ein wesentliches Erfordernis edler Bildung überhaupt. Der Staat, der sonst wenig für das geistige Leben der Jugend tat, achtete sorgfältig auf deren Ausbildung in den musischen Künsten, zumal in der Musik im engeren Sinn. Daher waren in der gebildeten Gesellschaft Griechenlands Sinn und Verständnis für die Musik viel allgemeiner und feiner geschult, als es in der modernen Gesellschaft der Fall ist.

Digitized by Google

2. Stellung der Musik unter den übrigen Künsten. — Die ästhetische Grundanschauung der Griechen teilt die Künste zunächst in zwei Gruppen, zu denen je drei derselben gehören: einmal solche Künste, deren Werke ein absolut Fertiges darstellen, durch sich selbst wirken und einer weiteren Vermittelung nicht bedürfen (*ἀποτελεστικαί*); sodann solche Künste, deren Werke, um zu voller sinnlicher Erscheinung zu kommen, der Ausführung, der Vermittelung durch darstellende Künstler bedürfen (*πρακτικαί*). Die ersten, die plastischen oder bildenden Künste — Architektur, Plastik, Malerei —, stellen das Schöne als ein im Raume Ruhendes dar und wenden sich an das Auge, — es sind die Künste des Raumes und der Ruhe; die letzteren, die musischen Künste — Musik, Poesie, Orchestik —, bringen das Schöne in der Zeit als ein Bewegtes zur Darstellung und wenden sich teils an das Ohr, teils an die Phantasie, teils an das Auge, — es sind die Künste der Zeit oder der Bewegung. Das Material der plastischen Künste ist der träge Stoff: Metall, Stein, Holz, Farbe; das der musischen Künste ist ein Beseeltes, Lebendiges: der Klang, das Wort, die Gebärde.

In beiden Gruppen entsprechen sich wieder je zwei der betreffenden Künste, die deshalb eine gewisse Verwandtschaft miteinander zeigen.

Es kann nämlich der Künstler das Ideal, das er verwirklichen will, rein aus seinem Geiste hervorholen, oder es auch aus der Natur, als dem Kunstwerke des ewigen Schöpfergeistes, entlehnen. Das erstere ist der Fall bei der Architektur und bei der Musik; was jener Stein und Erz, das ist dieser der Klang: nämlich der bloße Stoff, mit welchem sie und in welchem sie das in der künstlerischen Phantasie entsprungene Bild realisiert; wie die Architektur das Ideale in Stein und Erz im Raume und fürs Auge verwirklicht, so versinnlicht es die Musik mittels der Klänge in der Zeit fürs Ohr, so daß erhellt, welch eine nahe Beziehung zwischen Architektur und Musik besteht, was bekanntlich Schlegel mit dem Worte ausgedrückt hat, die Architektur sei gefrorene Musik.

Anders ist es bei der Plastik und der Orchestik: diesen beiden Künsten ist ihr Schönes gegeben in der menschlichen Gestalt, ist also ein objektives. Die Orchestik erscheint unter diesem Gesichtspunkte als die bewegte Plastik.

Zwischen beiden Gruppen stehen Poesie und Malerei, die beide zwar ihr Modell von außen erhalten und an die Bedingungen

Digitized by Google

des wirklichen Seins gebunden sind, gleichwohl aber in der Hervorbringung ihrer Werke der Eingebung des Genius folgen, also ebenso subjektiver wie objektiver Natur sind.

Das wesentliche, allen Künsten gemeinsame Merkmal ist das Maß: in Form der Symmetrie bei den Künsten des Raumes oder der Ruhe, als Rhythmus bei den Künsten der Bewegung oder der Zeit[1]). Mehr, als dies in der modernen Kunstanschauung der Fall ist, bilden bei den Griechen Symmetrie und Rhythmus die Seele aller Kunst; die Musik erscheint dem antiken Geiste geradezu als die Kunst der schönen Bewegung[2]), gewiß eine das eigentümliche Wesen des Musikalisch-Schönen viel schärfer treffende Auffassung als die modern-sentimentale, der die Tonbewegung immer nur Mittel zum Zweck des Ausdrucks von Gefühlen und Stimmungen ist. Der griechische Geist ist in der Kunst vorwiegend plastisch gestimmt; daher wendet er sich auch in der Tonkunst mit Vorliebe deren plastischer Seite zu: der schönen, klar und charaktervoll hinfließenden Linie der Tonbewegung, der Melodie, während das Element der Farbe, die Harmonie, nahezu völlig zurücktritt und selbst heute noch für den Griechen etwas Fremdes und Beunruhigendes hat. Ebenso entspricht dem plastischen, das Überschauliche und Faßliche liebenden Sinne die Einstimmigkeit; denn die Mehrstimmigkeit stört die Klarheit der Auffassung und erschwert die Leichtigkeit des Verständnisses. Wird mehrstimmig gesungen, so geschieht es in der Weise, daß die beiden Stimmen einander verstärken, also in Oktaven; wird eine Gesangstimme von Instrumenten begleitet, so geschieht es der Regel nach im Einklange oder in der Oktave, oder, wenn die begleitende Stimme eine Art von zweiter Stimme bildet, so, daß die letztere die erste nur leise umspielt und immer wieder auf sie zurückkommt und sich mit ihr vereint, da, wo sie sich von ihr trennt, nur die Eigentümlichkeit ihres Tonganges ins Licht stellend. Immer dient die Mehrstimmigkeit, wo sie überhaupt auftritt[3]), dazu, die Melodie mit Klang zu sättigen, die Bewegungs-

[1]) Ps. Aristot. Probl. XIX, 38.

[2]) Augustinus, De musica I, 3: „musica est scientia bene movendi".

[3]) Wie der Begriff der Mehrstimmigkeit im Sinne gegeneinander geführter Melodien (Kontrapunkt), so fehlt der griechischen Musik der andere der Harmonie. Von Mehrstimmigkeit kann nur insoweit die Rede sein, als etwa ein Begleitinstrument den Gesang zuweilen unterbricht oder ihn gelegentlich mit Durchgangstönen umspielt.

Digitized by Google

linie derselben zu verstärken, ihren Bewegungscharakter schärfer und nachdrücklicher hervortreten zu lassen, nie aber dazu, eine Melodie harmonisch zu bestimmen, in ihrer Tonart zu charakterisieren, die ihr zugrunde liegende und in ihr verborgene Harmonie zu offenbaren. Noch im Mittelalter, als man schon vielfach verflochtene Stimmenkombinationen kannte und übte, beurteilte man die Tonart eines solchen kontrapunktisch verflochtenen Satzes nicht, wie wir das heute tun würden, nach der Harmonie, welche die Vielstimmigkeit erzeugt, nach den Akkorden, welche die Stimmen bilden, sondern — was noch echt antik gedacht war — nach der Tonart, der die einzelne Melodie angehörte.

Die Schönheit der Musik bestand also dem Griechen ausschließlich in der Klarheit, Reinheit und Bestimmtheit des Klanges und in der *Schönheit* der rhythmisch wohlgefügten und klanglich *wohlgefälligen Aufeinanderfolge der Klänge der Melodie*. Das Gefallen an polyphoner Musik setzt schon eine Art Raumanschauung in der musikalischen Phantasie voraus; für die Griechen aber ist die Musik ausschließlich eine Kunst der Bewegung in der Zeit: ihre Schönheit beruht ausschließlich im schönen Maße klingender Bewegung.

Daher ist auch das Verständnis für die minuziösesten Feinheiten und Unterschiede der melodiösen Tonbewegung in einer Weise ausgebildet, von der wir uns kaum mehr eine Vorstellung machen können. Die Beziehungen der Töne zueinander werden sorgfältig beobachtet, die Bedeutung dieser Beziehungen für die Aneinanderreihung der Töne zur künstlerisch wohlgefälligen Tonfolge wird aufs genaueste bestimmt und abgewogen; den Bedingungen schöner Melodie wird die eingehendste Aufmerksamkeit geschenkt und so die Kunst der Melodiebildung bis zu einem Grade ausgebildet, welchen dieselbe in unserer Zeit entschieden nicht erreicht[1]). Ebenso ist es der Fall mit der *Rhythmik*: die ganze Erfindungsgabe des griechischen Musikers wandte sich, neben der Erfindung schöner Tonfolgen, der Erfindung und Gestaltung mannigfaltiger und charaktervoller Be-

[1]) Der Herausgeber glaubt diesem Satze eine Einschränkung beifügen zu müssen. Rein theoretisch betrachtet, wird man ihn allenfalls gelten lassen dürfen. Die erhaltenen altgriechischen Melodiereste selbst rechtfertigen aber dergleichen Urteile keineswegs, abgesehen davon, daß unser der Harmonie gewohntes Ohr gar nicht imstande ist, im Sinne der griechischen Melosauffassung zu hören.

Digitized by Google

wegungsformen oder Rhythmen zu; und es zeigt die griechische Chormusik darin einen Reichtum, an den die moderne Rhythmik wiederum nicht hinanreicht.

Freilich liegt in dieser Plastik der griechischen Tonanschauung auch die Beschränkung der griechischen Tonkunst.

Die Herrlichkeit harmonischen Vollklanges, die Kraft und Gewalt polyphon aufgebauter Tonmassen, die packende Wirkung der Modulation im modernen Sinn — das alles blieb dem griechischen Ohre verborgen: die Musik sollte nicht, wie heutzutage, πάθος erregen, sondern zum Maße stimmen; sie sollte beruhigen, nicht aufregen, daher es als Regel galt, absteigende Melodien zu bilden.

Wo die Mehrstimmigkeit unbekannt war, da konnte auch die Instrumentalmusik, dieses Schoßkind der modernen Tonkunst, nur eine bescheidene Rolle spielen und nur in mäßigem Umfange Ausbildung finden. Die beiden Hauptgattungen der Instrumentalmusik der Griechen, die Kitharistik (Saitenspiel) und Auletik (Blasinstrumentenspiel), dienten der Vokalmusik: was sie aufführten, war vokal gedacht und gesetzt, nur Arrangement, nur Gesang auf den betreffenden Instrumenten. Daneben bestand unbegleiteter Gesang. Zur Erfindung von selbständigen Musikformen hat die Instrumentalmusik weder geführt noch beigetragen.

Die griechische Musik ist also ihrem Wesen nach — selbst dann, wenn sie von Instrumenten selbständig ausgeführt wird — Vokalmusik, Gesang.

Sie ist dies schon nach der ganzen Musikanschauung der Hellenen. Aristoteles sagt: „Die Musik ist nichts als ein verstärkter Genuß der Poesie; sie hat die Aufgabe, in der Seele des Zuhörers das Gefühl und die Ideen zu wecken, welche geeignet sind, das vollständige Verständnis des poetischen Werkes zu erleichtern. Doch dieses bleibt der Mittelpunkt, um den sich alle Elemente der Ausführung gruppieren müssen."

Daher ist die Geschichte der antiken Musik mit der Geschichte der antiken Poesie aufs engste verknüpft: der Dichter ist meist zugleich Musiker und Komponist und in gewissem Sinne auch Theoretiker; jedenfalls muß der Dichter die genaueste Kenntnis von den Regeln musikalischer Hervorbringung und von den Bedingungen musikalischer Schönheit haben, wie umgekehrt der Musiker mit den Formen der Dichtung aufs genaueste vertraut sein muß. Denn so

Digitized by Google

innig, dem Efeu gleich, der sich um das Gemäuer schlingt, war die Musik mit der Dichtung verbunden, daß die letztere den Rhythmus bestimmte. Das antike Versmaß, an welches der Komponist schlechthin gebunden war, geht von der Quantität der Silben aus, von deren relativer Dauer; die Beziehungen der Dauer zwischen Längen und Kürzen, die Wahl des Maßes wird durch die Regeln der Metrik bestimmt: die rhythmische Form ist mit den Worten der Dichtung gegeben; der Komponist hat die rhythmische Form nur mit Klang zu erfüllen, in melodischem Flusse darzustellen.

Diese enge Verbindung der Musik mit der Poesie, so großartige Wirkungen sie hervorbrachte, hinderte die selbständige Entfaltung der Tonkunst. Die letztere schritt nicht hinaus und konnte nicht hinausschreiten über die Form der rhythmisch bewegten ausdrucksvollen Melodie. Die Verbindung beider Künste selbst aber unterscheidet sich wesentlich von der modernen Auffassung des Zusammenwirkens von Poesie und Musik. Der Gesang ist melodisch stilisierte Poesie.

3. Grundzüge der Musiklehre. — Gemäß der ganzen musikalischen Anschauung der Griechen fehlt im Systeme der Musiklehre das, was wir „Harmonielehre" nennen, die Lehre von den Akkorden und ihrer Verbindung, von den Regeln der Stimmführung usw.

Die Lehre beschränkt sich auf die Kunst der Melodiebildung, diese bildet den Mittelpunkt und Schwerpunkt aller theoretischen Betrachtungen: letztere werden nur in Absicht auf sie angestellt; alle, auch die physikalischen Untersuchungen auf dem Gebiete der Klänge werden stets nur auf das Verhältnis der Töne zueinander bei melodischer Tonfolge bezogen: die Lehre vom Klange, von den Intervallen, von den Tongeschlechtern, Tonarten, Tongattungen usf. wird somit unter einen ganz anderen Gesichtspunkt gestellt als heutzutage. Dies ist von vornherein scharf im Auge zu behalten.

Die volle, ausgebildete Musiklehre des Altertums zerfiel in einen theoretischen (θεωρητικόν) und in einen praktischen (πρακτικόν oder παιδευτικόν) Teil. Der erstere gibt die Lehre von den Elementen, welche eine schöne, charaktervolle Melodie zusammensetzen, der letztere gibt die Anweisung, wie aus diesen Elementen die wirkliche Musik geschaffen werden soll.

Die theoretische Betrachtung faßt die Klänge zunächst nach ihrer

Digitized by Google

natürlichen Beschaffenheit ins Auge. Sie erörtert nicht nur das *φυσικόν*, nämlich die mathematischen (*ἀριθμητική*) und physikalischen (*φυσική*) Verhältnisse der Klänge und Töne, sondern auch das *τεχνικόν*, d. h. die Verhältnisse der Töne nach ihrer Höhe (*ἁρμονική*, Lehre der Tonfolge aus den Intervallen) und ihrer Dauer (*ῥυθμική*), sowie die Lehre von den prosodischen Maßen (*μετρική*).

Der praktische Teil (nach unseren Begriffen die Anleitung zur Komposition und Ausübung) behandelt als Kompositionslehre, d. i. als Lehre von der Verwendung der im theoretischen Teile dargestellten Elemente der Melodie, die melodische Komposition (*μελοποιΐα*), die rhythmische Komposition (*ῥυθμοποιΐα*) und die metrische Komposition, d. h. die Dichtung (*ποίησις*), — endlich, als Kunst der Ausführung (*ἐξαγγελτικόν*), die Kunst des Instrumentenspieles (*ὀργανική*), des Gesangs (*ᾠδική*) und der Dramatik (*ὑποκριτική*)[1].

Schon dieser flüchtige Überblick über die Zweige des musikalischen Wissens und die Bedingungen des musikalischen Könnens zeigt, daß die hellenische Kunst auf dem beschränkten Gebiete, das sie beherrschte, die gründlichste und vielseitigste Bildung erforderte. Die Erfindung der Melodie war nicht dem freien Ermessen des Musikers anheimgestellt, nicht der zufälligen Eingebung des Genius überlassen, sondern genauen Bedingungen unterworfen, die sich aus der Aufgabe der Musik ergaben, die dichterische Rede musikalisch zu stilisieren, den Rhythmus der Sprache in Klang zu gießen, einer Aufgabe, die alles zügellose, launenhafte Spiel mit Tönen von vornherein abschnitt und den Musiker anwies, in der engsten Beschränkung den Meister zu zeigen.

Die Natur des Klanges (*ψόφος* überhaupt; mit Rücksicht auf Höhe oder Tiefe: der bestimmte Klang *φθόγγος*, der unbestimmte *φωνή*) ist von Pythagoras, geb. 582 v. Chr., dem Vater der griechischen Musikwissenschaft, festgestellt worden. Die spätere Theorie der „Harmoniker" verläßt die durch die Pythagoräer (Archytes, Eratosthenes, Didymos, Ptolemäos, Euklid u. a.) begründete rein physikalisch-mathematische Betrachtung, die alle Tonverhältnisse nach nach dem Verhältnis der Quinte bestimmte, und erklärt die Töne als die ein für allemal gegebenen Stufen, auf denen die auf-

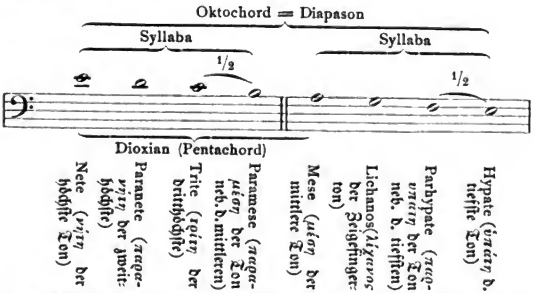
[1] Vgl. die Einteilung der Musiklehre bei Aristides Quintilianus (Meibom, antiq. auctor. sept. II, 7 u. 8).

Digitized by Google

oder abwärtsgleitende Tonbewegung haltmache. Ihr Begründer war Aristoxenos[1]) (um 320 v. Chr.), ein Schüler des Aristoteles.

Einer eingehenderen Besprechung bedarf der Teil der Musiklehre, der das *τεχνικόν* umfaßte, und aus diesem wiederum die *ἁρμονική*.

Den theoretischen Betrachtungen der Griechen lag das dorische Tetrachord bzw. eine von oben nach unten gehende, aus zwei solchen nebeneinander gelegten Tetrachorden bestehende Leiter zugrunde, deren Tonhöhe in der mittleren Oktave etwa unserem e'-e entsprach. Ihre Namen erhielten die Töne der Leiter in letzter Linie von den Saiten der Lyra; sie bezeichneten nicht die absolute Tonhöhe derselben, sondern nur ihre Stellung in der Leiter.



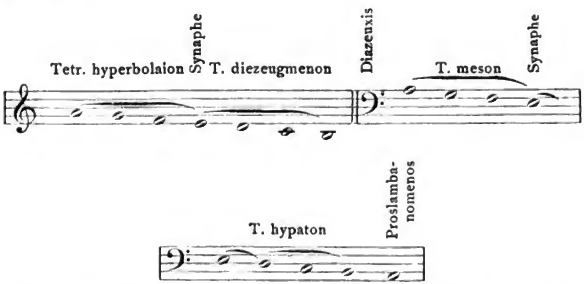
Zunächst ist zu beachten, daß dem Griechen unsere höchsten Töne die „scharfen", unsere tiefen „die oberen" sind, gemäß der Anschauung, welche der ganze Orient hatte. Die angegebene dorische Skala selbst besteht also aus zwei nebeneinander gelegten Tetrachorden, deren jedes aus zwei Ganztonschritten und einem Halbtonschritte besteht. Man nannte die Tetrachorde *διεζευγμένα* (getrennte), weil sie durch den trennenden Ton (*διαζευκτικὸς φθόγγος*) des zwischen beiden Tetrachorden liegenden Intervalles deutlich auseinandergehalten wurden; *συνημμένα* (verbundene) dagegen wurden sie, sofern sie eine innigere Verbindung dadurch eingingen, daß der tiefste Ton des höheren Tetrachords zugleich der höchste des tieferen war. So

[1]) Seine Werke, die Elemente der Harmonik und Rhythmik behandelnd, wurden durch R. Westphal und Fr. Saran (I. Bd. 1883; II. Bd. 1893) herausgegeben.

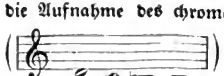
Digitized by Google

entſteht eine Skala von ſieben Tönen (Heptachord). Im Laufe der Zeit und abſchließend etwa im 3. Jahrh. v. Chr. wurde die Sieben- bzw. Achttonreihe weiter ausgebaut, indem man drei „verbundene" Tetrachorde zum Hendekachord geſtaltete, das durch Hinzufügung des Proslambanomenos (hinzugefügter Ton) zum Dodekachord

wurde, oder indem man der zuerſt angeführten Skala in der Höhe und Tiefe ein „verbundenes" Tetrachord anſchloß, womit man nach Hinzufügung des Proslambanomenos eine zwei Oktaven umfaſſende Skala, das *σύστημα πεντεκαιδεκάχορδον*, erhielt (*σύστημα τέλειον*):

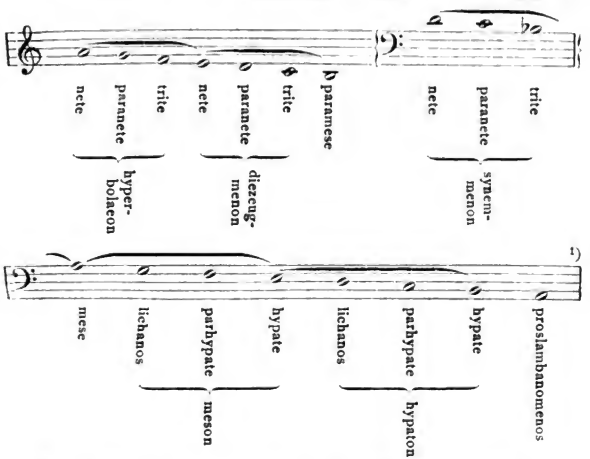


oder indem man je zwei und drei verbundene Tetrachorde zu einer Tonreihe vereinigte, womit ſchließlich eine Skala von achtzehn Tönen erreicht wurde, in der zwei Töne doppelt vertreten waren. Durch die Aufnahme des chromatiſchen Schrittes der Trite ſynemmenon



aber hatte man die Möglichkeit der Modulation (*μεταβολή*) erlangt (*σύστημα μετάβολον*). Im Gegenſatze hierzu nannte man das Syſtem, welches der Synemmenon entbehrte, des *σύστημα ἀμετάβολον*, d. h. das unveränderliche. Das ganze Syſtem ſtellt ſich demnach wie folgt dar:

Digitized by Google



Genaue Unterſuchungen wurden den Abſtänden, den Intervallen, gewidmet, welche je zwei Töne der Reihe miteinander bilden (διαστήματα). Dieſe zerfallen in einfache (ἀσύνθετα) und zuſammengeſetzte (σύνθετα). Zu den erſteren werden gezählt:

1. der Ganzton (τόνος),
2. der Halbton (ἡμιτόνιον oder διεσις),
3. der Viertelton (ἐναρμόνιος διεσις).

Zu den zuſammengeſetzten gehören:

die Quarte (τὸ διὰ τεσσάρων),
die Quinte (τὸ διὰ πέντε),
die Oktave (τὸ διὰ πασῶν),
die kleine Terz (τριημιτόνιον),
die große Terz (δίτονος),
die große Quarte (τρίτονος),
die kleine Serte (τετράτονος),

1) Dieſes Tonſyſtem liegt auch der mittelalterlichen Muſiktheorie zugrunde. Sein Umfang wurde erſt vom 10. Jahrhundert ab durch Hinzufügung des *Γ* (Gamma (daher der Name Gamme = Skala) nach unten erweitert.

Digitized by Google

die große Sexte (τετράτονος καὶ ἡμιτόνιον),
die kleine Septime (πεντάτονος),
die große Septime (πεντάτονος καὶ ἡμιτόνιον),
die Undezime (τὸ διὰ πασῶν καὶ διὰ τεσσάρων),
die Duodezime (τὸ διὰ πασῶν καὶ διὰ πέντε),
die Doppeloktave (τὸ δὶς διὰ πασῶν).

Stellt man zwei Töne verschiedener Höhe zusammen, so können sie entweder eine Mischung (κρᾶσις) eingehen, sich zu einem Tone verschmelzen, wie Honig und Wein sich zu einem Getränk mischen lassen; oder sie verhalten sich spröde zueinander, nehmen einander nicht an, gehen keine Mischung ein, so wie Wasser und Öl. Im ersteren Falle bilden sie eine συμφωνία, eine Konsonanz, im letzteren Falle bilden sie eine διαφωνία, eine Dissonanz. Der erstere Fall tritt nur ein bei Einklang, Oktave, Quinte und Quarte. Demgemäß gelten allein diese Zusammenklänge bei den Griechen als Konsonanzen; wir begreifen es, denn sie allein lassen sich zu einer Stimme fügen, ohne die Einheit derselben zu zerstören, die Klarheit ihrer Bewegung zu beeinträchtigen: der Grieche will in der Konsonanz die Einheit hören, der moderne Musiker die Zweiheit der Töne, die durch das schöne Verhältnis zur Einheit verbunden sind, aber doch zwei verschiedene Töne bleiben.

Das bei der Bestimmung der Verhältnisse von Konsonanz und Dissonanz wesentlich nur die Rücksicht auf die melodische Verwendung der Töne maßgebend war, mag der Umstand beweisen, daß im pythagoräischen Systeme, welches Ptolemäos vertritt, noch innerhalb der σύμφωνοι unterschieden werden ὁμόφωνα, wie Einklang und Oktave, und σύμφωνα, wie Quinte und Quarte; innerhalb der διάφωνοι solche, welche sich zu melodischen Schritten eignen (Sekunde und Terz), und solche, die sich nicht dazu eignen (ἐμμελῆ und ἐκμελῆ).

Die Vereinigung mehrerer Intervalle zu einer Reihe nennt man ein System (σύστημα). Die Systeme oder Tonreihen unterscheiden sich wie nach dem äußeren Umfange, den sie begrenzen, so nach der Ordnung der Intervalle, aus denen sie sich zusammensetzen. An und für sich können unzählige Systeme oder Tonreihen gebildet werden, sofern bei jedem beliebigen Ton der Reihe geschlossen werden kann und die Intervalle in jeder beliebigen Weise geordnet werden können. Die griechische Theorie bildet jedoch nur Quart-,

Digitized by Google

Quint- und Oktavreihen, gemäß der geschichtlichen Entwickelung der Skala. Demnach sind nach der Stellung, welche der Halbton unter den Ganztönen einnimmt, zu unterscheiden:

3 Gattungen (εἴδη, σχήματα) von Quartreihen,
4 „ „ „ „ Quintreihen,
7 „ „ „ „ Oktavreihen.

Also z. B. für die Quartreihen:

Ganzton—Ganzton—Halbton e d c h (dorisch),
Ganzton—Halbton—Ganzton g f e d (phrygisch),
Halbton—Ganzton—Ganzton f e d c (lydisch).

Von der größesten Bedeutung sowohl für die griechische als für die moderne abendländische Musik sind die Oktavensysteme: die ἁρμονίαι (nach Heraklitos, Platon, Aristoteles), die εἴδη τῶν τοῦ διὰ πασῶν (nach Aristoxenos und Ptolemäos), nur uneigentlich und mißbräuchlich τόνοι genannt, ein Ausdruck, der die später zu nennenden Transpositionsskalen bezeichnet.

Aus dem πεντεκαιδεκάχορδον σύστημα, dem σύστημα τέλειον, lassen sich sieben Oktavintervalle herausnehmen, zwischen denen eine Skala gebildet werden kann. In ihrem Mittelpunkte steht die Oktave e'—e, welche als die national hellenische Oktavengattung galt: die dorische. Sie entspricht unserer abwärts (diatonisch) gesungenen e-moll Tonleiter:

1.

Der zweite Typus ist die phrygische Gattung, unserem Ohr wohl die fremdeste, etwa ein Dur mit kleiner Septime:

2.

Die dritte, die lydische Oktavengattung entspricht unserem Dur vollständig:

3.

Digitized by Google

Auf der Grundlage dieſer Tonreihen baut ſich die geſamte Skalentheorie der Griechen auf.

Nach Gaudentios[1]) (2 Jahrh. n. Chr.) zerlegte man die Oktave in je eine Quarte und eine Quinte. In den angeführten Stammharmonien liegt nach griechiſcher Anſchauung die Quarte unten, die Quinte oben, alſo:

e′ d′ c h a g f e
d′ c′ h a g f e d
c′ h a g f e d c

Legt man die Quinte nach unten, die Quarte nach oben, ſo erhält man folgende drei weitere Gattungen:

4. a g f e d c H A

hypodoriſch oder äoliſch (*ὑποδωριστί* oder *αἰολιστί*)

5. g f e d c H A G

hypophrygiſch oder iaſtiſch (ioniſch) (*ὑποφρυγιστί* oder *ἰαστί*)

6. f e d c H A G F

hypolydiſch oder ſyntonolydiſch (*ὑπολυδιστί*, *χαλαρὰ λυδιστί* oder *ἀνειμένη λυδιστί*).

Hierzu kommt noch:

7. h a g f e d c H

mixolydiſch oder ſyntonoiaſtiſch (*μιξολυδιστί* oder *συντονο-ιαστί*) und

8. e′ d′ c h a g f e

hypomixolydiſch (*ὑπομιξολυδιστί*).

Dieſe lautet der doriſchen gleich, aber die Einteilung iſt umgekehrt; ebenſo verhält ſich die ſogenannte lokriſche Tonart

a g f e d c h a

zur äoliſchen[2]).

[1]) Musici scriptores Graeci. Ed. K. von Jan. 1895.

[2]) Vgl. dazu die Tabelle in Riemanns Lexikon. Neben den aufgeführten Normaltonreihen beſtehen alſo Ableitungsformen, die als ſolche durch die Zuſätze hypo (unten) und hyper (über) kenntlich gemacht werden. Man erhält die hypo-Formen, indem man das obere Tetrachord unten anſetzt und den diazeuktiſchen

Digitized by Google

Das charakteristische Wesen dieser Oktavgattungen liegt in der einer jeden eigentümlichen Ordnung der Intervalle, insbesondere in der Stellung, welche der Halbton im Tetrachord unter den Ganztönen einnimmt.

Der spezifisch-melodische Charakter der aus diesen Tonreihen gebildeten Weisen wird ferner dadurch bestimmt, daß die Tonbewegung im Finaltone der Tonart zur Ruhe kommen mußte, so daß einer jeden dieser Weisen Tonschlüsse und Tonfälle von bestimmter Physiognomie eigentümlich waren [1]).

Die melodische Eigentümlichkeit wird noch schärfer gekennzeichnet und noch individueller ausgeprägt durch die tonische und harmonische Bedeutung, welche jedesmal der Finalton der Reihe und der ihr zugehörigen Melodie hat. Bei einem so feinsinnigen Volke, wie die Griechen waren, darf zum voraus angenommen werden, daß sie, trotzdem sie eine ausgebildete Harmonielehre nicht besaßen, dennoch ein feines Gefühl hatten für die harmonische Bestimmtheit ihrer Tonarten. Die Bedeutung der eigentlichen Tonika wie der Dominante machte sich denn auch wirklich geltend bei der Bildung der Melodien aus den betreffenden Tonarten, und es ist speziell das Verhältnis, in welchem der jeweilige Finalton der Weise (man könnte sagen: die melodische Tonika) zu der eigentlichen (der die Leiter harmonisch beherrschenden) Tonika steht, was den Weisen einen bestimmten, individuellen Charakter gibt.

So schlägt durch die dorische wie durch die äolische Tonleiter der Mollakkord a c e durch; harmonisch betrachtet ist sowohl die dorische wie die äolische Tonart unser a-moll; in beiden wäre also a der Grundton (die Tonika) und e die Dominante. Nun ist in der dorischen Tonart der Finalton: e, in der äolischen: a; der cha-

---

Ganzton einfügt; die hyper-Formen bilden sich durch die entsprechende Maßnahme. So ergibt sich bei gleichzeitiger Oktavversetzung das Schema:

Dorisch:

e f g a ‖ h c′ d′ e′

Hypodorisch oder Äolisch: Hyperdorisch oder Mixolydisch:

A ‖ H c d e f g a h c′ d′ e′ f′ g′ a′ ‖ h′ usw.

[1]) Zu dem ganzen Abschnitte verweise ich auf Riemanns Handbuch I, S. 162 ff. Der Begriff des modernen Grundtones läßt sich nicht auf die griechischen Tonreihen übertragen; andererseits ist freilich anzunehmen, daß die griechischen Musiker harmonische Beziehungen zwischen den Tönen der Skala anerkannten.

Digitized by Google

rakteristische Unterschied zwischen den Melodien der dorischen und denen der äolischen Tonart äußert sich also schon darin, daß in den ersteren die Tonbewegung in der (eigentlichen, harmonischen) Dominante zur Ruhe kommt, etwas Verschwebendes hat, während die letzteren in die wirkliche Tonika (a, Tonika von a-moll) zurückgehen und somit die Melodie zu klarem und festem Abschlusse bringen.

In der phrygischen, hypophrygischen und mixolydischen Tonart schlägt der Dur-Akkord g h d durch; wieder wird die Physiognomie der aus diesen Tonarten gebildeten Weisen charakteristisch bestimmt durch die Beziehung des Schlußtones der Melodie zu g, der eigentlichen Dominante von allen drei Leitern (nach harmonischer Auffassung): die phrygischen schließen auf der Dominante (d), die mixolydischen auf der Terz (h), die hypophrygischen auf der Tonika.

In der lydischen, hypolydischen und hypomixolydischen Tonart schlägt der f-Dur-Akkord durch, nach unserer Auffassung wäre also f Tonika und c Dominante in allen drei Tonarten: der Finalton ist aber in der lydischen die Dominante (c), in der hypomixolydischen die Terz (e), in der hypolydischen die Tonika f. Die harmonische Bestimmtheit der Tonarten konnte dem griechischen Volke nicht entgehen; gebrauchten sie auch die durch die Leitern gleichsam hindurchscheinenden Grundakkorde (Dur und Moll) nicht als Akkorde, so traten diese doch in melodischer (gebrochener) Form vor das Gehör, und dieses konnte sich bei einem so feinsinnig angelegten Volke ihrer eigentümlichen Physiognomie kaum verschließen. Nach der (allerdings modernen) harmonischen Bestimmtheit angesehen, würde die phrygische und lydische Gattung (samt den vier weiteren Gattungen des hypophrygischen, mixolydischen, hypolydischen und hypomixolydischen) zusammenfallen in ein Dur-Geschlecht. Daß den Griechen die Empfindung für die harmonische Verwandtschaft, somit für die harmonische Bestimmtheit der Tonarten nicht fehlte, bezeugt eine Stelle des Aristoteles, in der berichtet wird, es gebe Musiker, die nur zwei Tonarten gelten lassen, die dorische (hellenische) und die phrygische (eingeführte), indem sie alle übrigen unter diese beiden unterordnen.

Zur schärferen Ausprägung der eigentümlichen melodisch-harmonischen Physiognomie der Tonart trug die instrumentale Begleitung bei, die den Finalton, das Charakteristisch-Unterscheidende in der Richtung der jeweiligen Tonbewegung, noch dadurch hervorhob, daß

Digitized by Google

ſie ſtets im Finaltone mit der Singſtimme, ſei's im Uniſono, ſei's in der Oktave, zuſammentreffen mußte.

Auf der Wahrnehmung der beſtimmten Phyſiognomie, welche durch die genannten Unterſchiede der aus den verſchiedenen Oktavengattungen gebildeten Weiſen bedingt iſt, und auf der Wahrnehmung gewiſſer, dem betreffenden Stamme, dem die Tonart zugeſchrieben wurde, eigentümlicher Charakterzüge beruht das, was die Alten über das ἦθος der Tonarten lehrten. Sicherlich trifft das, was von Plato und Ariſtoteles über dieſes ἦθος[1]), den Charakter, geſagt wird, ebenſo, wenn nicht mehr, die tatſächlich den betreffenden Tonarten zugehörigen Weiſen und Gattungen als die Tonarten ſelbſt.

So gilt Doriſch für ernſt, männlich, würdevoll, kriegeriſch, vornehm, beruhigend — ganz entſprechend dem hervorſtechenden Weſen des doriſchen Stammes; Phrygiſch gilt für bacchantiſch, aufregend, leidenſchaftlich, ekſtatiſch; Lydiſch für anmutig, jugendfriſch, beweglich und ſanft anſchmiegend; dem Hypodoriſchen wird der Charakter des Stolzes und des Hochmutes, aber ebenſo der des Freien und Geraden, Kernfeſten (Ariſtoteles) zugeſchrieben; dem Hypophrygiſchen der Charakter des Trocken-Nüchternen, aber auch des Eleganten; in dem Hypolydiſchen wird ein wollüſtiges, berauſchendes Weſen, im Mixolydiſchen der Ausdruck des Klagenden und Zärtlichen, des Tiefleidenſchaftlichen und Gepreßten, aber auch des Gedrungenen, Markigen gefunden. —

Stellen die ἁρμονίαι die verſchiedenen Tonarten dar, ganz abgeſehen von der abſoluten Tonhöhe, ſo beziehen ſich die „τόνοι", wie ſchon der Name anzeigt, auf die Tonhöhe; ſie bezeichnen die Transpoſitionsſkalen: entſprechen die ἁρμονίαι unſerem Dur und Moll, ſo entſprechen die τόνοι unſerem c-Dur, des-Dur, d-Dur, dis-Dur uſf., e-Moll, des-Moll, d-Moll, dis-Moll, alſo den eigentlichen Tonarten nach unſerer modernen Anſchauung. Dies iſt im Hinblick auf die Verwirrung, welche die ſpäteren lateiniſch ſchreibenden Muſikſchriftſteller durch den willkürlichen Gebrauch des Wortes τόνος angerichtet haben, immer feſtzuhalten.

Urſprünglich gab es nur 3 τόνοι, den doriſchen, phrygiſchen und lydiſchen; ſpäter 5, ſeit Damon 7, ſeit Ariſtoxenos 13, ſeit Ariſtides Quintilianus 15.

[1]) Vgl. H. Abert, Die Lehre vom Ethos in der griechiſchen Muſik. Leipzig 1899.

Digitized by Google

Die Tonarten, beließ man sie auf ihren Stammtönen, gingen durch verschiedene Tonregionen. Nun aber ist der Umfang der menschlichen Stimme ein ziemlich beschränkter; die den Männerstimmen Tenor und Baß gemeinsame, leicht zugängliche und die Anmut der Stimme zur Geltung bringende Tonlage ist etwa f—f'. Da nun alle Chöre von Männerstimmen ausgeführt wurden, so lag das Bedürfnis vor, alle Tonarten, zunächst diejenigen, die man am häufigsten gebrauchte (dorisch, phrygisch, lydisch), in die für den Gesang günstige Tonlage zu versetzen, also etwa nach f als Ausgangspunkt. Die dorische Leiter in Stammtönen ist

e¹ d¹ c♯¹ h¹ a¹ g¹ f♯¹ e;

diese nach f versetzt lautet:

f¹ es¹ des♯¹ c¹ b¹ as¹ ges♯¹ f.

Diese Leiter aber fällt zusammen mit dem dorischen τόνος, d. h. der auf b mit der Vorzeichnung von ♭♭♭♭♭ aufgebauten Skala

b as ges f es des c b as ges f es des c b.

So erklärt es sich, daß als der dorische, phrygische, lydische usf. τόνος der bezeichnet wird, der die Vorzeichnung hat, welche der von f ausgehenden Skala gegeben werden muß, damit sie die dorische, phrygische oder lydische Tonart darstelle; oder: im dorischen, phrygischen, lydischen usf. τόνος muß sich je die gleichnamige Tonart (ἁρμονία) von f aus finden. — Für den Chorgesang genügten die sieben τόνοι; erst die selbständige Ausbildung der Instrumentalvirtuosität und die Konsequenz der Theorie führten dazu, auf jedem Halbton der chromatisch geteilten Oktave die Tonleiter des oben angegebenen vollkommenen Systems zu errichten.

Das ganze Gebiete der Töne zerfiel den Griechen in drei Regionen (τόποι) von je einer Oktave.

Der Umfang der menschlichen Stimme wurde nämlich auf zwei Oktaven berechnet (B—b') und in drei, beziehungsweise vier Regionen eingeteilt:

1) τ. ὑπατοειδής, unserem Baß (C—a) entsprechend,
2) τ. μεσοειδής, „ Bariton (G—d) „
3) τ. νητοειδής, „ Tenor (es—b) „
4) bei einzelnen noch τ. ὑπερβολοειδής, was über b hinausgeht, also unser Diskant bzw. Sopran.

Allen bisherigen Betrachtungen liegt das diatonische Tetra-

Digitized by Google

chord zugrunde[1]). Es kann nun aber der Raum zwischen Grundton und Quarte auch anders ausgefüllt werden als durch die Stufen des Halbtones und der zwei Ganztöne. Die Verschiedenheit in der Ausfüllung des Quartraumes bei feststehendem Grundtone und Quarttone (die deshalb die *ἑστῶτες* heißen) begründet den Unterschied der „Geschlechter" (*γένη*). Haben die zwischenliegenden beweglichen (*κινούμενοι*) Töne die normale, die Maximalspannung, so ist das Tetrachord das diatonische (gespannte, von *διατείνω*), z. B.:

e d c h.

Stimmt man aber den Ton d um einen halben Ton nach der Tiefe (cis oder des), so daß er mit dem vierten Tone das Intervall einer kleinen Terz bildet, so erhalten wir das Tetrachord

e—cis c h,

das chromatische (von *χρῶμα* = Farbe)[2]).

Stimmt man den Ton d nach c, so daß er mit e eine große Terz bildet, so ergibt sich das Tetrachord

e—c ¼ ¼ h,

welches zum enharmonischen wird, indem der halbe Ton c h noch einmal in zwei Vierteltöne geteilt wird. Diese sog. jüngere[3]) Enharmonik kam nur für eine verhältnismäßig kurze Zeit in Aufnahme, etwa vom 6.—4. Jahrh. v. Chr.

Auch diesen Geschlechtern, die wir uns wohl als melodische Vortragsweisen denken müssen, die mitten in einer und derselben Komposition, also als Schattierung der Haupttonart, gebraucht wurden, schrieb man einen bestimmten Charakter zu. Theon von Smyrna (2. Jahrh. n. Chr.) nennt das diatonische Geschlecht männlich, das chromatische klagend und pathetisch, das enharmonische my-

[1]) Möglicherweise stellt die früher erwähnte anhemitonische Pentatonik auch das indogermanische Ursystem der Tonkunst dar. Nach allgemeiner Annahme ist die Diatonik das älteste Klanggeschlecht. Ob je eine ausführlich begründete Revision dieser Ansicht durchdringen wird, ist schwerlich zu sagen.

[2]) Sehr hübsch erklärt Riemann a. a. O. das Entstehen des Chroma durch Vereinigung der anhemitonischen und der diatonischen Pentatonik:

e fis . . a h cis . . e
e f . . . a h c . . . e
e f fis . . a h c cis . . e

[3]) Plutarch erwähnt die Erfindung einer älteren Enharmonik durch den Auleten Olympos (um 700 v. Chr.).

Digitized by Google

stisch und künstlich; dies letztere schloß sich nur an die phrygische Tonart, das chromatische an die phrygische und lydische an. Beide Geschlechter, das chromatische und enharmonische, waren von der älteren Tragödie ausgeschlossen.

Einen Beweis von der Feinheit des griechischen Gehöres, das auch die kleinsten Nuancen der Tonfortschreitung beachtete, bildet die Unterscheidung der sogenannten χροαί[1]) oder Färbungen, d. i. Intonationsnuancen, welche auf der Unterscheidung des großen Ganztones (8/9), des kleinen Ganztones (9/10) und des übermäßigen Ganztones (7/8) innerhalb des diatonischen Geschlechtes und auf noch minuziöseren Unterscheidungen beim chromatischen Geschlechte beruhen, während das enharmonische Geschlecht keine χροαί mehr zuläßt. Stimmt man nämlich im diatonischen Geschlechte die Terz[2]) nach dem Verhältnis von 4/5, so besteht sie aus den Intervallen des großen und des kleinen Ganztones: dies ist die regelmäßige Gestalt des diatonischen Geschlechtes, das σύντονον διάτονον (praktisch freilich selten oder nie gebraucht); enthält die Aufeinanderfolge der drei Ganztöne das Intervall eines übermäßigen Ganztones (ἐκβολή), so entsteht, wenn zuerst das Intervall des übermäßigen, dann das des entsprechend kleineren Ganztones genommen wird, das διάτονον τονιαῖον (die bei den Griechen beliebteste Nuance der Tonfolge innerhalb der Terz), im umgekehrten Falle das διάτονον μαλακόν.

Auf die Lehre von den Elementen der Musik folgt die Lehre von der musikalischen Komposition, die μελοποιΐα, d. h. die Kunst, das μέλος zusammenzufügen, die Klänge in eine wohlgefällige Folge zu ordnen. Die μελοποιΐα zerfällt wieder in drei Teile, die λῆψις (Wahl der Tonregion, des τόπος), durch welche der Stil, die Haltung des Tonstückes bestimmt wird; die μίξις, d. h. die Mischung oder kunstmäßige Vereinigung der Klänge, Geschlechter, Harmonien, τόνοι und τρόποι, und endlich die χρῆσις, d. i. die Kunst der Stimmführung. Bei der letzteren ist festzuhalten, daß es sich in der hellenischen Tonkunst ausschließlich um Homophonie handelt, und daß die Lehre von der Stimmführung alle erdenklichen Arten und Formen der melodischen Bewegung

[1]) Die Lehre von den χροαί läuft in letzter Linie auf theoretische Haarspaltereien hinaus. Einen Einfluß auf die Notation haben die χροαί nicht gehabt.

[2]) Z. B. c—e (Intervalle: c—d = 9/8 d—e = 10/9).

Digitized by Google

erörtert und charakterisiert. Ebenso ist bei der Modulation (*μεταβολή*) nicht an das zu denken, was wir unter diesem Ausdrucke verstehen, sofern ja der Begriff der Tonalität, d. h. der einem Musikstücke zugrunde liegenden und es beherrschenden, durch die Formel des Grundakkordes bestimmbaren, tonalen Einheit, bei den Griechen *nicht* ausgebildet war und jedenfalls in ihrer Theorie keine Rolle spielte. Es handelt sich vielmehr bei der Metabole um den Übergang entweder aus einem Systeme ins andere (also z. B. aus dem dorischen ins lydische) oder aus einem Geschlechte ins andere (z. B. aus dem chromatischen ins enharmonische, usw.) oder von einem *τόνος* oder *τόπος* in den anderen[1]).

Die Melodie war, jedenfalls was den Gesang betrifft, einstimmig bzw. durch die Oktave verstärkt.

Die Instrumentalbegleitung dagegen konnte entweder die Melodie mitspielen, sie mit Klang sättigend und ihre Tonkraft verstärkend (*πρόσχορδα κρούειν*), oder sie konnte, freilich nur in ganz beschränktem Maße, zu der Singstimme eine Gegenstimme bilden (*ὑπὸ τὴν ᾠδὴν κρούειν*), wovon nach Plutarch zuerst Archilochos Gebrauch gemacht haben soll, während seine Vorgänger nur die Melodie mitspielten[2]).

Männer wie Plato wollten beim Unterrichte der Jugend ausschließlich die erste Art, die zweite, das Prinzip der absoluten Homophonie durchbrechende, nur dem Künstler gestatten. Bei dieser durfte, wie auch *im reinen* Instrumentalvortrage, also etwa im Vorspiel zum Gesange (*προαύλιον* oder *προνόμιον*) oder im Zwischenspiele (*κροῦμα*), nicht bloß die Konsonanz, sondern auch die Dissonanz (nachweislich Oktave, Quinte, Quarte, Terz, Sekunde) zur Verwendung kommen. Mehr als zweistimmig[3]) (*ἑτεροφωνία*) war die griechische Musik

[1]) Riemann a. a. O. erklärt den Ausdruck „Thesis"-Lage als auf die *absolute* Tonhöhe bezüglich; den der „Dynamis" durch „tonale Funktion". Wird eine griechische Melodie in bezug auf ihre Thesis verändert, so wird sie nur transponiert; wird aber z. B. das Tetr. synemmenon verwendet (vgl. die oben gegebenen Reihen), so tritt Funktionsänderung ein. Ein Beispiel solcher Ausweichungen (Metabole) s. in Riemanns Handbuch I., 1, S. 230 f.

[2]) Plut. de mus. 28: *οἴονται δὲ καὶ τὴν κροῦσιν τὴν ὑπὸ τὴν ᾠδὴν τοῦτον* (Archilochos) *πρῶτον εὑρεῖν, τοὺς δ' ἀρχαίους πάντας* (*πάντα*?) *πρόσχορδα κρούειν.*

[3]) In dem Streite, ob die Griechen die Polyphonie kannten oder nicht, standen sich besonders Westphal und Vincent, welche für die Mehrstimmigkeit der griechischen Musik eintraten, und Fétis gegenüber. Vgl. hierzu A. J. H. Vincent, Réponse à Mr. Fetis. 1859 und Riemann a. a. O. S. 116 ff.

Digitized by Google

nie; mögen wir uns die begleitende Stimme also auch als eine wirkliche, vielleicht durch eine gewisse Figuration bereicherte und belebte denken, mögen wir annehmen, daß jede Tonart ihre charakteristischen Kadenzen und Lieblingswendungen in der Stimmenbewegung besaß, so war und blieb die griechische Tonkunst doch immer nur akzentuierte Melodie, — die griechische Musik war eben prinzipielle Homophonie; die Hauptsache war die melodische Zeichnung, die harmonischen Akzente sollten diese nur beleben und mit Klang sättigen[1]).

Eben darum wurde nun auch dem anderen Elemente, welches neben der Tonbewegung einer Melodie die bezeichnende und sprechende Physiognomie verleiht, dem Elemente des Rhythmus, eine ungleich größere Aufmerksamkeit geschenkt als der Harmonielehre, welche bei der Lehre von den Konsonanzen und Dissonanzen stehenblieb.

Die musikalische Rhythmik war schlechthin an die Metrik (Prosodie) gebunden. Erst die spätere Schule (Aristoxenos) trennte die musikalische Rhythmik von der Metrik. Alle Musik war ja bei den Griechen wesentlich Vokalmusik: die Instrumentalformen (Nomen) waren für die betreffenden Instrumente angeordnete Gesänge oder, wenn sie auch ausdrücklich für Instrumente komponiert waren, doch im Geiste der Vokalmusik erfunden. Die Poesie gab den Rhythmus her: die Notenwerte hatten sich nach den prosodischen Maßen zu richten. Der Rhythmus ist das männlich-aktive, die Melodie (*ἁρμονία*) das weiblich-passive Element; der Rhythmus ist es, welcher Wortmaß, Ton und Gebärde zu einem vereint: alle drei haben sich ihm zu unterwerfen.

Demgemäß ist auch die Gliederung des einzelnen Taktes eine weniger mannigfaltige als bei uns: die Prosodie kennt ja im allgemeinen nur die zweizeitige Länge und die einzeitige Kürze. So setzen sich alle Kombinationen des Taktes aus der Kürze und Länge zusammen; das nach dem Tempo (*ἀγωγή*) verschiedene, also kein absolutes Zeitmaß darstellende Taktmaß, die allen Taktkombinationen zugrunde liegende Einheit ist die Kürze (*χρόνος πρῶτος*), nach unserem System etwa die Achtelnote. Zwei solche bilden den *χρόνος δίσημος* (⏑), drei den *χρόνος τρίσημος* (⏑ –), vier den *χρόνος*

[1]) D. h., wie schon oben gelegentlich bemerkt, zuzeiten unterbrechen und allenfalls durch kurze Einschiebsel (Durchgangstöne) umspielen.

Digitized by Google

τετράσημος (⏑⏑⏑⏑), fünf den χρόνος πεντάσημος (⏑⏑⏑⏑⏑). Außerdem gibt es irrationale Notenwerte, welche sich aus einer Kürze und einem Bruchteile derselben bilden (χρόνοι ἄλογοι).

Die Pausen (χρόνοι κενοί) gliedern sich wie die Noten: χρόνος κενὸς μονόσημος, δίσημος, τρίσημος, τετράσημος mit den Zeichen ∧ ⅄ ⅄ ⅄ entsprechen ein- bis vierzeitigen Kürzen[1]).

Mehrere Zeiten bilden ein Taktgeschlecht, wenn ihre Reihe ein rhythmisches Bild, eine rhythmische Figur darstellt, welche sich dem Gehör leicht faßlich aufdrängt; sie müssen aus Gruppen von 2, 3 oder 5 Kürzen bestehen oder sich auf solche zurückführen lassen; der Takt muß aus Thesis und Arsis bestehen, wodurch er eine rhythmische Einheit bildet: im geradteiligen Takt entspricht die Thesis unserem guten, die Arsis unserem schlechten Taktteile; im dreiteiligen Takte fällt der Akzent der Thesis auf die erste und dritte, so daß der $^3/_4$-Takt nicht, wie bei uns, mit 3, sondern mit 2 Schlägen taktiert wird.

Es erhält demnach

der $^2/_4$-Takt	(= 4 Kürzen)	2 Auf-,	2 Niederschläge,	
„ $^3/_8$ „	(= 3 „)	2 „	1 „	
„ $^3/_4$ „	(= 6 „)	4 „	2 „	
„ $^5/_8$ „	(= 5 „)	3 „	2 „	

Die Gebundenheit an die Fesseln der Prosodie bewahrte der griechischen Melodik relative Einfachheit und Plastik in der Gliederung des Taktes: aber um so reicher und mannigfacher war die Taktgruppierung, nach unserer Benennung die Satz- und Periodengliederung, sofern die in sich selbst einfachen Takte die mannigfaltigste Kombination zuließen. Eine geordnete Reihe von Takten hieß Kolon (entsprechend unserem Satz): die Kola werden zu Perioden erweitert, entweder indem zwei Sätze von gleichem Umfange aneinandergefügt werden (stichische Periode), oder indem derselbe Satz wiederholt (palinodische Periode), oder dem ersten Satz dessen rhythmische Umkehrung gegenübergestellt (antithetische Periode), oder zwischen die umgekehrten Sätze ein Zwischenspiel gestellt wird (mesodische Periode).

Die Perioden bilden sich weiter zu Systemen. Die Systeme sind strophische, wenn derselbe Rhythmus mit anderen Worten

[1]) Es ist einigermaßen auffallend, daß Neumenschrift und Choralnotation keine Pausenzeichen mehr kennen.

Digitized by Google

sich wiederholt (wie bei unserem strophischen Liede), oder kommatische, wenn der Text durchkomponiert ist, wie dies in dem dramatischen Einzelvortrage (Monodie) der Fall war, während der Chorgesang des Dramas dem Systeme der strophischen Form angehört, das seinerseits entweder monostrophisch war, d. h. wie unser Strophenlied nur eine rhythmische Strophe enthielt, oder aber perikopisch, d. h. ganze Systemgruppen als Strophe behandelte und wiederholte. Die Perikope ist eine syzygische, wenn sie aus Paaren von Strophen desselben Schemas besteht, also z. B. je einer Strophe eine Antistrophe entspricht; sie heißt eine epodische Perikope, wenn unter drei Strophen sich je zwei entsprechen, z. B. in dem Schema:

I.	A.	A	B.	II.	A.	A.	B.
	Strophe.	Antistrophe.	Epodos.		Strophe.	Antistrophe.	Epodos.

Der enge Anschluß des musikalischen an den sprachlichen Rhythmus verband Text und Melodie aufs innigste miteinander; das Ganze war weder bloß Musik noch bloß Poesie: es war Gesang, war musikalisch stilisierte Poesie. In dieser Einheit und Verbundenheit des sprachlichen und des musikalischen Elementes liegt das Geheimnis der packenden Energie und des hinnehmenden Zaubers der griechischen Tonkunst: alles, was die Griechen von der wunderbaren Wirkung derselben auf das Gemüt rühmen, bezieht sich ja nicht auf die Musik an sich, das Kind der Romantik, sondern auf die in plastisch wohlgefälliger, rhythmisch charaktervoller Melodie einherschwebende Poesie. Der Grieche wollte nicht „in Tönen dichten", sondern durch Klang den Vortrag der Poesie idealisieren; er wollte nicht die Worte „in Töne auflösen", sondern durch die Wirkung des *μέλος* den Eindruck der Dichtung verstärken.

Die metrischen Zeichen der zu einer Einheit verbundenen Zeiten (*σύνθετος χρόνος*) gelten auch für die Instrumentalmusik (— |__ |__| |__|; Pausen: ∧ ⊼ ⊼ ⊼). Hierüber, sowie über die griechische Semantik (Notenschrift) im allgemeinen sind wir genügend unterrichtet; jedoch können wir im Hinblicke auf die wenigen erhaltenen Kompositionen und bei der Schwierigkeit, uns von der praktischen Ausführung ein richtiges Bild zu machen, nur geringen Nutzen aus der Kenntnis der nackten Tatsachen ziehen. — Man besaß zwei (aus je 70 Zeichen bestehende) Notationen, eine diatonische für die Instrumentalmusik (*σημεῖα τῆς κρούσεως*) und eine enharmonisch-chro-

Digitized by Google

matiſche für die Vokalmuſik (*σημεῖα τῆς λέξεως*), von denen die Inſtrumentalnotierung die ältere iſt. Die Notation geſchah mit Hilfe der Buchſtaben des Alphabetes, die in verſchiedenen Stellungen (*ὀρθά*, d. h. in der gewöhnlichen Stellung, *ἀνεστραμμένα*, von unten nach oben, und *ἀπεστραμμένα* in der gewöhnlichen, jedoch nach links gedrehten Stellung) gebraucht wurden,

z. B. (h) K ⊻ ⋋.

Die Transpoſitionsſkalen in der *εἰσαγωγή* des Alypios, die mit Notenzeichen verſehen ſind, vermitteln uns größtenteils die Kenntnis der griechiſchen Notation[1]).

Zweiter Abſchnitt.

Überblick über die Geſchichte[2]) der griechiſchen Muſik.

Die Geſchichte der griechiſchen Muſik zerfällt in zwei Epochen, eine der muſikaliſchen Produktion und eine andere der Reproduktion; die erſtere umfaßt die in das Dunkel des Mythus gehüllten Anfänge der griechiſchen Muſik (etwa bis auf 676 v. Chr.; Einführung des muſiſchen Wettkampfes an den Karneen in Sparta durch Terpander); ſodann die Zeit der Entſtehung und Entwickelung der Hauptgattungen und Hauptſtile nationaler helleniſcher Tonkunſt (von Olympos und Terpander bis auf Pindar, etwa 500); ferner die klaſſiſche Periode der griechiſchen Muſik, eingeleitet mit Pindar und beherrſcht von den großen Tragikern; endlich die Periode der Virtuoſität, welche das Nachlaſſen der muſikaliſchen Erfindungskraft darin verrät, daß der Technik einſeitige Ausbildung zuteil wird (etwa vom Beginne des Peloponneſiſchen Krieges bis zur Schlacht bei Chäronea, 430 bis 338).

Die zweite Epoche — die Zeit der Reproduktion und Reflexion — zeigt neben einſeitiger Pflege der Theorie den zunehmenden Verfall der muſikaliſchen Praxis. Am Eingange der Periode (etwa 320) ſteht des Ariſtoteles Schüler Ariſtoxenos, der größeſte Theoretiker

[1]) Ausführlich haben über die griechiſche Notation K. Fortlage und Fr. Bellermann gehandelt. Dazu vgl. Riemann, Studien zur Geſchichte der Notenſchrift, S. 1—16, und Thierfelder a. a. O., S. 27. Die Skalen des Alypios finden ſich jetzt am beſten bei Jan, Mus. script., S. 399 ff.

[2]) Über die Bedeutung der Quellenſchriften unterrichtet die Zuſammenſtellung bei Riemann, Handbuch I. 1, S. 10 ff.

Digitized by Google

der Hellenen, der, wiewohl von Heimweh nach der alten klassischen Kunst erfüllt, selbst schon den Verfall einleitet.

Mit dem Beginne des römischen Kaisertumes wird die griechische Musik die Modekunst Roms; mit dem Untergange des weströmischen Reiches geht ihre Praxis, soweit nicht die Kirche sie fortgepflanzt hat, vollends verloren.

Erste Epoche. 1. Vorgeschichte. — Die griechische Musik, deren Entwickelung aufs engste mit der der Poesie verknüpft ist, wurzelt teils im Volksgesange, teils im gottesdienstlichen Gesange.

Das älteste Volkslied der Hellenen ist das Heldenlied[1]), Volkslied nicht sowohl, weil es vom Volke selbst und zum Volke gesungen wurde — vielmehr war es der geübte Sänger (ἀοιδός), der in den Kreisen der Edlen die Taten der Helden besang, ein willkommener Gast in der Königsburg, beim festlichen Mahle, im Kreise fröhlicher Tischgenossen —, als weil es die Lieblinge des Volkes feierte und auf das Volksleben und Volksbewußtsein bestimmend einwirkte. Die metrische Form des Heldenliedes war der Hexameter[2]); der Vortrag bewegte sich wohl im Umfange von wenigen Tönen, zwischen Rede und Gesang schwebend, durch Klänge der Phorminx oder Kithara nur eingeleitet und leicht akzentuiert.

In diesem weiteren Sinne sind auch die Erzeugnisse der griechischen Lyrik Volkslieder. Eigentliche Volkslieder aber, vom Volke selbst erfunden und gesungen, entstanden bei der Arbeit und in den mannigfaltigen Lagen des Lebens. In der homerischen Zeit finden wir einerseits den aus dem Orient herübergekommenen, das Scheiden des Sommers, das Welken der Natur beklagenden Linosgesang (λῖνος), einen ursprünglich auf Linos' Tod angestimmten Trauergesang (αἰ Λῖνος), andererseits das Hochzeitslied (ὑμήν oder ὑμέναιος), das von dem ganzen Gefolge gesungen wurde, welches die Braut aus dem jungfräulichen Gemache unter Fackelschein und Tanz in das Haus des Gatten geleitete. Aus Phrygien stammte das Schnitterlied (λιτυέρσης), von Flöten begleitet; der Demeter sang man Lieder beim Binden der Garben (οὖλος), beim Säen der

[1]) H. Guhrbauer, Musikalisches aus Homer. 1886.

[2]) W. Christ, Geschichte der gr. Lit. 1898 (Bd. 7 von Müllers Handb. der klass. Altertumswiss.), macht darauf aufmerksam, daß ein so streng gefügter rhythmischer Bau wie der Hexameter ohne Frage Vorstufen der Entwickelung voraussetze, eine Hypothese, gegen die sich nicht eben viel wird sagen lassen.

Digitized by Google

Saat; Apollo rief man an, wenn die Wolken die Sonne verhüllten, in Liedern, die Sonnenschein erbaten (*φιληλιὰς ᾠδή*), Zeus bat man in Attika im Liede um Regen. Man sang beim Brunnenschöpfen (*ἰμαῖον μέλος*, was auch besonders als Müllerlied [*ἰμαῖος ᾠδὴ μυλωθρῶν* und *ἰμαῖος ἡ ἐπιμύλιος καλουμένη*] erwähnt wird), beim Brotbacken (*πιστικά*), beim Keltern des Weines ein durch den Aulos begleitetes *ἐπιλήνιον*, sang beim Spinnen und Weben (*ἡ τῶν ἱστουργούντων ᾠδὴ ἔλινος* [*ἔλλινος*]); es gab Hirtenlieder (*νόμιον μέλος, συβωτικά, βουκολιασμοί*), Schaukellieder (*ἀλῆτις*), Ruderlieder (*ἐρετικά*), Badelieder (*βαλανείων ᾠδαί*), Spiellieder, Wiegenlieder (*καταβαυκαλήσεις, αἱ τῶν τιθηνουσῶν ᾠδαί*). Bei der Geburt eines Kindes rief man Artemis (*Οὖπις*) an (*οὐπιγγοι*); lag ein Totes im Hause, so erscholl die Totenklage (*θρῆνος*, aus dem Orient stammend), von einem einzelnen vorgetragen, vom Chore mit dem Klagerufe beantwortet, später sowohl im Hause als *ὀλοφυρμός* wie beim Begräbnis als *ἰάλεμος*. Endlich gab es Bettellieder, welche Knaben sangen, wenn sie an gewissen Tagen Gaben heischend von Haus zu Haus zogen (*εἰρεσιῶναι* oder *χορωνίσματα*, letztere so genannt nach den mit einer Krähe in der Hand herumziehenden Bettelnden [*χορωνισταί*]); zumal wenn der Frühling ins Land kam, meldeten sie in Schwalbenliedern (*χελιδονίσματα*) die fröhliche Botschaft von der Wiederkehr der Frühlingsboten[1]).

Die Gesellschafts- oder Trinklieder dagegen (*σκόλια, παροίνια*) waren nicht eigentliche Volkslieder, sondern volkstümlich gewordene Kunstlieder der späteren Zeit.

Durch die meisten Volkslieder geht ein Ton wehmütiger Klage; die Weisen gehörten der ernsten dorischen Tonart an.

Neben dem Volksliede finden sich die Anfänge einer kunstge-

---

[1]) Nach dem Gesagten läßt sich ungefähr so klassifizieren: a) Festlieder auf Gottheiten und Heroen, die begleitet oder unbegleitet waren und auch wohl mit Tanzschritten vereint vorgetragen werden konnten; b) Arbeitslieder, deren Rhythmus die Arbeitsleistung regelte oder unterstützte; c) Kinderlieder; d) Tanzlieder wie Mörsertanz (*ὑγδις*), Backtrogtanz (*μακτρισμός*), Tanz der Holzaufnahme (*ξύλου παράληψις*). (Nach Riemann.) Derlei Tänze werden von Athenaeus im 3. Jahrh. nach Chr. aufgezählt. Selbstredend handelt es sich hier um keine einfachen Volkslieder mehr, sondern um pantomimische, wenn auch in kleinem Umfange gehaltene Spiele, deren Wort und Weise immerhin an alte Vorbilder der Volkskunst angeknüpft haben mag.

Digitized by Google

mäßen Musik im gottesdienstlichen Gesange. An heiliger Stätte sangen die Priester monodisch unter Begleitung der Leier das Lob des Gottes nach bestimmter Ordnung und Regel. Vor allem bei den Stämmen, welche die Erinnerungen an die alte Heimat im Orient und die ehrwürdigen Bräuche der Vorzeit am zähesten bewahrten, wie den Thrakern am Olympos, fand der religiöse Gesang besondere Pflege. Schon in der homerischen Zeit war Delphi der Mittelpunkt des Apollokultes, wo der apollinische *νόμος*, der ernste daktylische Hymnus, geübt wurde. Andererseits bewahrten die Thraker den Dionysoskult mit seinen leidenschaftlich erregenden, orgiastischen Liedern; beide Richtungen des religiösen Gesanges, die ernste apollinische wie die orgiastische, vereinigt die Sage noch in dem thrakischen Sänger Orpheus, der wieder auf Musaios und dessen Sohn Eumolpos die Weise des thrakisch-pierischen Liedes vererbte. Mit dem Vordringen der Thraker verbreiteten sich auch die von ihnen pietätvoll bewahrten alten Kulte und Bräuche im übrigen Griechenland; Priestergeschlechter, wie die Eumolpiden, bewahrten die alten, heiligen Gesänge[1]). Sehr alt war der Brauch, diese Gesänge durch die Phorminx zu unterstützen; ihn übernahm man, als man begann, neben den Göttern auch die Heroen im Liede zu besingen.

Unter den Instrumenten[2]), deren sich die Griechen zur Begleitung des Gesanges, später hin auch zum Solovortrage bedienten, nehmen die Flöten (*αὐλοί*, gewöhnlich im Pluralis gebraucht, weil zwei Instrumente zugleich angeblasen wurden) und die Saiteninstrumente die erste Stelle ein[3]). Während die Flöte das spezifische Instrument des ernsten Gefühlsausdruckes und der Klage ist, griff man zur

[1]) Alle mythischen Begründer der griechischen Musikkultur, außer den genannten noch Linos, Sohn des Orpheus, Paphos, Pieros, Anthes, Amphion u. a. m., stehen in Verbindung mit außerhellenischen Orten, von denen aus sie die Kunst nach Griechenland gebracht haben. Daraus ließen sich allerlei Schlüsse ziehen. Es möge indessen genügen, in der Erscheinung nur eine legendäre Erinnerung an die dorische Wanderung zu sehen.

[2]) Baumeister, Denkmäler des klass. Altertums, I, S. 553—569, u. III, S. 1539 ff. (von C. von Jan.)

[3]) Ob *αὐλός* tatsächlich mit unserer Flöte identisch, ist eine schon lange umstrittene Frage. Fétis hat wohl mit Recht in dem Ausdrucke einen Sammelnamen für allerhand Holzblasinstrumente gesehen. Neuerdings hat A. Howard in seiner Schrift „The Aulos or the Tibia" (Harvard Studies IV. 1893) die Frage aufgerollt. Der an den Agonen (Wettkämpfen) gebrauchte Aulos war ein Rohrblattinstrument (Schalmei) mit zylindrischem Rohre und doppelter Zunge. Es gab mehrere Arten: *αὐλοὶ παρθένιοι* (für den Gesang der Mädchen), *παι-*

Digitized by Google

Leier bei lebhafteren, luſtigen oder zum Tanze gedachten Weiſen. Die Flöte brachten die Griechen aus dem Orient mit, und beſonders die doriſchen Stämme ließen dem Flötenſpiel eine eifrige Pflege zuteil werden. So gehörte bei den Spartanern das Flötenſpiel zur Erziehung: der Waffentanz (*πυῤῥίχη*) wurde von Flöten begleitet; unter den Klängen des von Flöten geſpielten *καστόρειον μέλος* (des den Dioskuren zugeſchriebenen Kriegsliedes) zogen die Spartaner in die Schlacht. Weniger Sympathie genoß das Flötenſpiel bei den ioniſchen Stämmen, namentlich bei den Athenern, deren Witz ſich mit den Flötenbläſern viel zu ſchaffen machte, ohne daß man in Athen übrigens geneigt war, bei feſtlicher Gelegenheit auf kunſtvolles Flötenſpiel zu verzichten. Dagegen war in ſpäterer Zeit (4. Jahrh. v. Chr.) Theben eine Pflanzſtätte des Flötenſpiels. Abarten waren *κάλαμος*, *ἔλυμος*. Die Syrinx diente als primitive Hirtenflöte (Pans Papagenopfeife). Salpinx iſt eine Trompete; ſie diente als kriegeriſches, feſtliches oder prieſterliches Inſtrument. Keras iſt ein gerades Horn.

Von Saiteninſtrumenten, die entweder mit den Fingern gezupft (*ψάλλειν*) oder mit dem Plektron geſchlagen wurden (*κρούειν*, *πλήσσειν*), finden wir einheimiſch ſchon in früheſter Zeit die Leier (*φόρμιγξ*, *κίθαρις* bei Homer, ſpäter meiſt *λύρα* genannt, ohne daß weſentliche Unterſchiede der Geſtalt vorhanden geweſen wären)[1]), die ſich als das einfachere und leichter zu behandelnde Inſtrument von der *κιθάρα*, dem weſentlich vollkommeneren und größeren Inſtrumente unterſchied. Von fremden Inſtrumenten bürgerten ſich zeitweiſe verſchiedene Harfenarten ein, ſo die *μάγαδις* (mit 20 Saiten), die nach Athenäus eine Erfindung der Lyder war und auch *πηκτίς* oder *σαμβύκη* genannt wurde, nach anderen aber von dieſen verſchieden war; die *πηκτίς* (mit 7 Saiten), ebenfalls aus Lydien; das Simikion, das Epigonion, die dreiſeitige Harfe (*τρίγωνον*) mit vielen Saiten von gleicher Dicke, aber verſchiedener Länge aus Syrien; das *βάρβιτον* (mit 7 Saiten), angeblich zuerſt von Anakreon benutzt, u. a. Nabla und Pandura waren Lauten oder dieſen

διχοί (für den der Knaben) uſw., dem verſchiedenen Umfange der menſchlichen Stimme entſprechend. Vgl. Riemann a. a. O. I, 1, S. 93 ff.

1) Die drei Inſtrumente waren urſprünglich wohl völlig identiſch. Durch Terpanders Schüler wurde ſpäter die Kitharis das für die Wettkämpfe des Agon allein in Betracht kommende Inſtrument.

Digitized by Google

ähnliche Instrumente. Das Nationalinstrument blieb die κιθάρα, schon weil sie als Instrument der Begleitung weitaus das geeignetste und diskreteste war. Mathematischen Zwecken diente das wohl aus Arabien stammende Monochord, anfangs mit einer, dann mit 2—4 Saiten bespannt und mit (zur Tonabmessung bestimmten) beweglichen Stegen versehen. In dieser Form wird es von Ptolemäus u. a. Helikon genannt.

2. Die Ausbildung der griechischen Musik. — Das Jahr 1000 bezeichnet im Leben der griechischen Nation einen Wendepunkt. Die Stämme, in der dorischen Wanderung durcheinander geschüttelt, konsolidieren sich; an ihre Spitze tritt der dorische Stamm, der zuerst auch in der Musik die Führung übernimmt und ihr die Eigentümlichkeit seines Wesens aufprägt, das hauptsächlich in gemessenem, fast rauhem Ernste, strenger Zusammengefaßtheit und würdevoller Haltung und, was die Kunst betrifft, in starkem Hängen am einmal Gegebenen, in einem gesunden Konservatismus besteht.

Den vollsten Ausdruck und die lebendigste Kräftigung fand das Nationalbewußtsein in den Festspielen[1]). Die Stellung und Bedeutung, welche dabei der Tonkunst eingeräumt wurde, verlieh dieser den Adel einer nationalen, das Geistesleben des Volkes mitbestimmenden Kunst. Freilich war es mehr der ethische und politische Gesichtspunkt, der den Wert der Musik bestimmte: so trat sie in Olympia wesentlich als Element des Gottesdienstes oder der kriegerischen Übung auf, und auch bei den pythischen Spielen, ebenso bei den delischen, den karneischen, den Panathenäen usw., die in erster Linie den musischen Wettkämpfen galten, entschied weniger der ästhetisch-musikalische als der ethische und poetische Gesichtspunkt, wie es denn für die ganze musikalische Auffassung der Griechen bezeichnend ist, daß die Musik — wenigstens in den

[1]) Sie fanden in Olympia Anfang Juli jeden 4. Jahres statt; dies Nationalfest der Griechen, das schon im 7. Jahrh. abgehalten wurde, verbot Theodosius d. Gr. 393 n. Chr. Die pythischen Spiele zu Delphi waren musische Kämpfe zu Ehren Apollons; sie wurden zuerst alle neun Jahre, seit 586 in jedem 3. Olympiadenjahre gehalten. Die isthmischen Spiele auf dem Isthmus von Korinth waren dem Poseidon geweiht, die nemeischen Spiele fanden zu Ehren des Zeus Nemeios in Argolis statt. Daneben bestanden viele andere Feiern der Einzelstaaten: zu Eleusis die Mysterien für die Eingeweihten, die Panathenäen, Theophanien usw.

Digitized by Google

beſſeren Zeiten — nie Selbſtzweck, nie leeres Spiel zur Ergötzung der Sinne und zur Beſchäftigung der Phantaſie war, ſondern nur in dem Maße Wert und Geltung erhielt, als ſie ſich als eine die geiſtige und leibliche Erziehung in Zucht nehmende, regelnde und fördernde Macht erwies und in den Dienſt des unmittelbar auf den Geiſt eindringenden Wortes ſtellte.

Die Wiege der griechiſchen Muſik war das ſonnige Kleinaſien, die Hauptpflegeſtätte in der erſten Zeit der doriſche Peloponnes; in Sparta hatte ſchon Lykurgs Geſetzgebung die Pflege der Muſik empfohlen: hier war es, wo man zuerſt die erziehende Macht der Muſik zu ſchätzen wußte und daher mit Eifer beſtrebt war, die Kunſt in den Dienſt der Erziehung zu ſtellen; hier war es auch, wo die großen Tondichter Heimat und Wirkungskreis fanden.

An der Spitze der muſikaliſchen Entwickelung (*ἀρχηγὸς τῆς ἑλληνικῆς καὶ καλῆς μουσικῆς*) ſteht der phrygiſche Flötenſpieler und Komponiſt Olympos, welcher zur Zeit des Königs Midas II. (um 700) lebte und zuerſt in ſeiner Heimat, dann vorübergehend auf Kreta, zuletzt aber in Sparta eine weitreichende Wirkſamkeit entfaltete. Sofern er der erſte war, welcher ſelbſtändige, muſikaliſch geſchloſſene und rhythmiſch beſtimmte Melodien (*νόμοι*) für die Flöte komponierte, darf er als der Begründer der Inſtrumentalmuſik (*ἡγεμὼν τῆς κρουματικῆς μουσικῆς*) in Griechenland bezeichnet werden, ja als der Meiſter, welcher der Tonkunſt als ſolcher überhaupt zu dem Maße von Selbſtändigkeit und Freiheit verholfen hat, welches ſie in Griechenland der Poeſie gegenüber gewinnen und behaupten konnte[1]).

Seine Kompoſitionen, die er nicht niederſchrieb, ſondern durch Vorſpielen ſeinen Schülern vererbte, bedingten die Erweiterung des Tongebietes: zu den bisherigen 4 Tönen der Skala fügte er 3 weitere hinzu (e f g a b c d); die Melodien bewegten ſich in der phrygiſchen, lydiſchen und doriſchen Tonart, mit großer Freiheit und Selbſtändigkeit behandelte er die Rhythmen, die er weſentlich vermehrte und durch Kombinationen mannigfaltiger zu geſtalten ſuchte. Von den ihm zugeſchriebenen Nomen iſt beſonders berühmt geworden die „Kriegswagenweiſe“ (*ἁρμάτειος νόμος*); von Bedeutung für die Folgezeit waren ſeine *μητρῷα*, Lieder auf die

[1]) Über ſeine angebliche „Erfindung“ der Enharmonik vgl. oben.

Digitized by Google

Göttermutter Kybele, sofern sie als Vorläufer des Dithyrambos anzusehen sind. Der von ihm begründeten phrygischen Schule im engeren Sinne gehören Krates und Hierax an, letzterer Komponist der im Marschtanze gehaltenen Flötenmusik zu dem πένταθλον in Argos. Zur phrygischen Schule im weiteren Sinne sind zu zählen: Kallinos von Ephesus (erste Hälfte des 7. Jahrh. v. Chr.), Mimnermos (Ende des 7. Jahrh.), Asios von Samos (um 625 v. Chr.) und Tyrtäus von Milet (zur Zeit des zweiten messenischen Krieges), der durch seine Kriegslieder (ἐμβατήρια) die Spartaner zum Kampfe begeisterte. Alle die Genannten bildeten die Elegie aus. Ursprünglich war der ἔλεγος ein zur Flöte gesungenes Trauerlied. Der Name der musikalischen Form (elegischer Rhythmus), durch welche ein Trauerlied zum Ausdruck kam, wurde auf das Gedicht übertragen, welches allmählich auch einen anderen Inhalt erhielt (erotische, paränetische, politische Elegien) und wahrscheinlich zwar mit einem musikalisch geschlossenen Gesange, eben dem νόμος ἔλεγος, eingeleitet und geschlossen, der Hauptsache nach aber rhapsodisch vorgetragen wurde.

Neben Olympos ist der etwas jüngere Terpander von Lesbos (erste Hälfte des 7. Jahrh. v. Chr.) als der Begründer der griechischen Musik zu bezeichnen. Nach Sparta berufen, wußte er hier in so bedeutsamer Weise für die Ausbildung der Kitharistik zu wirken, daß die von ihm begründete lesbische Kitharödenschule als Höhepunkt der damaligen musikalischen Entwickelung galt. Dies zeigt sich äußerlich in der Tatsache, daß bei den Karneen und pythischen Wettkämpfen die Schüler Terpanders, der selbst als erster Sieger in den spartischen Karneen genannt wird, stets den Vorrang hatten (μετὰ Λέσβιον ᾠδόν!). Terpanders Kunst selbst war zwar von Olympos beeinflußt, aber sofern er an Stelle der Flöte die äolische Kithara bevorzugte, die Errungenschaften des Olympos auf die Kitharodie übertrug und die Musik in noch engere Verbindung mit der Poesie setzte, darf er in der Tat der Begründer und Gesetzgeber der griechischen Musik im engeren Sinne heißen, die ja wesentlich Gesang ist. Während Olympos den achten Ton der Leiter wegließ, nahm Terpander diesen auf, um für die Melodik mehr Beweglichkeit zu gewinnen, ließ aber dafür die Serte aus[1]). Von

[1]) Eine nicht kontrollierbare Legende.

Digitized by Google

Terpanders Dichtungen sind nur einige Zeilen eines Zeushymnus erhalten.

Als Nomoskomponisten nach Terpander seien noch angeführt Klonas, Polymnestos und Sakadas.

Die berühmtesten Vertreter der lesbischen Schule sind Aristokleides und sein Schüler Phrynis von Mitylene (Zeitgenosse von Perikles), welcher die Zahl der Saiten auf 9 erhöhte, die Einheit des Rhythmus durch Anwendung des Taktwechsels durchbrach und die edle Einfachheit des Gesanges durch Einführung von Koloraturkünsten verließ, — endlich des Phrynis hochgefeierter Schüler Timotheos von Milet, der die Saitenzahl auf 12 erhöhte und die Kunst der Kitharodie insgesamt förderte.

Begründer des Dithyrambos (ursprünglich ein Festlied auf den Weingott Dionysos) wurde Arion, dem am Hofe des kunstsinnigen Tyrannen Periander (625—585) reiche Gelegenheit zur Entfaltung seines Talentes gegeben war. Er stellte zuerst einen größeren Chor von 50 Knaben und Männern mit einem Aulosspieler in der Mitte um den Altar des Dionysos auf.

Ein jüngerer Zeitgenosse von Olympos und Terpander war der Schöpfer des Jambos, Archilochos von Paros (um 650), dessen Bedeutung auf dem Gebiete der Rhythmik liegt, insofern er den in den alten Dionysosliedern gegebenen Tripeltakt ($^3/_8$, $^6/_8$ usw.) in die Kunst einführte und durch sinnreiche Kombinationen verschiedener Rhythmengeschlechter die Rhythmik bedeutend bereicherte. Außerdem ist er als Begründer der epodischen Strophenform von Bedeutung für die Folgezeit[1]). Des Archilochos Zeitgenosse Aristonikos soll die *ψιλὴ κιθάρισις*, d. i. die Verwendung der *κιθάρα* als Soloinstrument, eingeführt haben.

Einen vierten Typus der griechischen Musik vertritt neben Olympos, Terpander und Archilochos des Olympos Schüler Thaletas (zweite Hälfte des 7. Jahrh. v. Chr.) aus Gortyn auf Kreta, von Plutarch der Begründer *τῆς δευτέρας καταστάσεως τῶν περὶ τὴν μουσικὴν ἐν τῇ Σπάρτῃ* genannt. Gleichfalls nach Sparta berufen, entfaltete er dort eine bedeutende Wirksamkeit, indem er die Kunst (namentlich die auletische) in den Dienst der nationalen Erziehung stellte, die gymnastischen Übungen (Gymnopädien), den aus Kreta

[1]) Über die musikalische Bedeutung der rhythmischen Neuerungen des Archilochos vgl. Riemann a. a. O. S. 121 f.

Digitized by Google

stammenden Waffentanz musikalisch stilisierte (ὑπορχήματα)[1] und, sofern er dazu Texte dichtete, vergeistigte, ebenso den Prozessionstanz, mit welchem man sich dem Heiligtume des Apollo Päan näherte, den Päan (von dem Ausruf ἰὴ παιάν so genannt), zur Kunstform erhob. Seine Schüler Xenodamos aus Kythera, Xenokritos aus Lokris, Polymnastos aus Kolophon bilden die Formen weiter aus; mit Sakadas (s. o.; Ende des 6. Jahrh. v. Chr.) von Argos wird die monodische Vortragsweise verlassen und der kunstvolle Chorgesang[2] (νόμος τριμελής) eingeführt.

Die eigentlichen Begründer der dorischen Chorlyrik sind Alkman und Stesichoros.

Alkman (zweite Hälfte des 7. Jahrh. v. Chr.), der, aus Lydien stammend, als Sklave nach Sparta gebracht worden war, um seiner Kunst willen aber freigelassen wurde, baute auf dem von der Schule des Thaletas gelegten Grunde weiter, pflegte die entwickelte Strophe und förderte den Ausbau der rhythmischen Formen. Berühmt wurden seine in dorischer Tonart gehaltenen, von Flöten begleiteten Chortänze für Jungfrauen (παρθένεια). Mehr der durch Terpander vorgezeichneten nationalen Richtung gehört mit seinen (von Kitharen begleiteten) Chorhymnen Stesichoros aus Matauros (etwa 640—555) an, welcher die perikopische Form von drei Systemen schuf, wie sie auf lange hinaus maßgebend wurde[3].

---

[1] Die Pyrrhiche sind ursprünglich Waffentänze; sie nahmen später einen mehr bachischen Charakter an. In Sparta wurden die Knaben schon im fünften Jahre im Waffentanze unterwiesen (πυῤῥιχίζειν).

[2] Seine Wurzeln liegen wie ein Teil wenigstens der des Dramas aller Wahrscheinlichkeit nach in den lazedämonischen Gymnopädien, die die Erziehung der Knaben zu rhythmischer Bewegung bezweckten.

[3] Als die hervorragendsten Vertreter der äolischen Lyrik, die auf Terpanders Schule ruht und durch Gesänge mit kleinen Strophen von verschiedenem Versbaue charakterisiert ist (monodischer Vortrag!), seien genannt: Alkaios (etwa 625 bis 575; er schrieb Trink-, Liebes-, Kriegslieder und Hymnen). Sappho, um deren Gestalt die Sage Züge phantastischer Schönheit wob; ihr ist mit jenem ein überaus flüssiger und sich melodischer Behandlung leicht fügender Strophenbau eigen. Durch beide geschah die Einführung der logaödischen Verse in die Lyrik (Daktylen, die am Ende der Verse in Trochäen übergehen). Ibykos (um 550) und Anakreon, beides wandernde Sänger, jener als Verfasser von Knabenliedern, dieser als sorgloser Künder heiterer Lebensfreude noch heute bekannt (Anakreontik). Die Mehrzahl der unter Anakreons Namen überlieferten Lieder rührt freilich nicht von ihm her.

Digitized by Google

Der ernsten Chorlyrik der Dorier stellte Arion aus Methymna, der berühmteste Kitharöde seiner Zeit, im Chordithyrambos eine neue und entwickelungsfähige, bewegte Form gegenüber. Im Gegensatze zu den dorischen Chören, die im Viereck aufgestellt waren, führte Arion in Korinth (um 600) die Aufstellung im Kreise (κύκλιος χορός) ein; die Schwierigkeit der Einübung der bewegten und verschiedenartigen Rhythmen machte eine strenge, kunstgemäße Direktion nötig (ἐξάρχων, διθυραμβοποιός, κυκλιοδιδάσκαλος), welche wohl der Kitharöde selbst besorgte. Zur Begleitung dienten Flöte und Kithara. Endlich führte er für den Vortrag der Dithyramben den τραγικὸς τρόπος ein, d. h. die theatralische Verkleidung der Vortragenden.

So findet die klassische Epoche alle Hauptformen entwickelt vor, die nunmehr durch die größesten Vertreter der griechischen Poesie und Musik zu voller Blüte kommen, die strengeren (aus dem Kultus erwachsenen) des Nomos, Hymnos, Päan, Hyporchem, der Partheneia und des Dithyrambos, und die freieren, weltlichen der Elegie und des Jambos.

3. Klassische Periode. — Nach der Zeit des Sturzes der Pisistratiden (im 5. Jahrh. v. Chr.) wird Athen der Mittelpunkt des griechischen Kunstlebens und insbesondere der Musik. Der musikalischen Praxis geht nunmehr die Ausbildung der Theorie zur Seite. Schon Pythagoras von Samos (im 6. Jahrhundert v. Chr.) hatte die Tonverhältnisse zum Gegenstand wissenschaftlicher Forschung gemacht und so der Musiklehre eine feste Grundlage gegeben; zugleich hatte er Terpanders Heptachord zum Oktachord, die siebenstufige Skala zur Oktave vervollständigt, die Notenschrift verbessert und noch andere Fortschritte angebahnt[1]). Unter dem Einflusse der pythagoräischen Schule entfaltete Lasos von Hermione (um 508 blühend), der mit Anakreon aus Teos und Simonides aus Keos längere Zeit in Athen wirkte, eine umfassende theoretische Wirksamkeit; er gilt geradezu als der Begründer der musikalischen Theorie im engeren Sinne. Schon vor ihm wird als Theoretiker

[1]) Da Pythagoras selbst (wie auch Sokrates) nichts von seiner Lehre aufgezeichnet hat, und diese nur in den Angaben seiner Schüler fortlebt, sind diese Angaben mit Vorsicht aufzunehmen. Das von Nikomachos behauptete Verdienst des P. um Vervollständigung der Diatonik wird durch Plutarch widerlegt. Vgl. Riemann a. a. O. S. 56.

Digitized by Google

Pythokles (um 520), neben ihm Agathokles und Midas (um 500) genannt; letztere beiden waren die Lehrer des Lamprokles, dem Lehrer von Sophokles und Damon (um 450). Dieser wieder wurde der Lehrer Drakons (um 425), von welchem Plato in die Tonkunst eingeführt wurde. Rühmlich genannt werden der Lehrer des Alkibiades Pronomos von Theben und der zweite Lehrer Platons, Metellus von Agrigent. Es charakterisiert diese ganze Periode, daß die Kitharodie — wie die dorische Chorlyrik — zurücktrat und die Aulodie in der Vorliebe des Volkes den Vorrang gewann[1]).

Die dorische Chorlyrik wurde von Simonides aus Keos (556—468) und Pindar in religiösen und weltlichen Liedern zu klassischer Vollendung gebracht. Pindars „Siegeslieder", die von einem Chore unter Begleitung von Flöte und Leier oder Flöte bzw. Leier allein vorgetragen wurden, offenbaren so tiefe Gedanken, eine so vollendete, erhabene Sprache, so meisterliche Rhythmen, daß wir, obwohl keine Beweise heute mehr vorliegen, die Kompositionen der Melodien[2]) auf gleich hoher Stufe der Vollendung erachten müssen. Die Griechen schätzten Pindar neben Homer als einen ihrer größesten Meister; sein Leben durchflocht die Liebe seines Volkes mit allerlei sagenhaften Ausschmückungen. Er wurde 522 zu Theben geboren und starb wahrscheinlich 448 zu Argos. Als seinen Lehrer nennen die einen Lasos, andere lassen ihn von der Böotierin Myrtis unterrichtet sein.

Nach den Perserkriegen trat die bisher mit Vorliebe gepflegte Gattung der dorischen Chorlyrik hinter der schwungvolleren des Dithyrambos zurück, die dem beweglichen und allem Neuen zugewandten Sinne der Athener besser entsprach als die objektive dorische Weise und Form.

An die Form des Dithyrambos schloß sich die Weiterentwickelung der Kunst in doppelter Richtung an. Einerseits wurde das musikalisch-lyrische Element der Gattung weitergebildet durch Lasos;

[1]) In einem erhaltenen Bruchstück des Pratinas wird gegen das Vordringen der Aulodie heftig geeifert.

[2]) Die von A. Kircher im 17. Jahrh. aus der Bibliothek des Klosters St. Salvator in Messina veröffentlichten Melodienreste zur ersten pythischen Ode Pindars haben lange Zeit für unecht gegolten. Vgl. dazu Riemann a. a. O. I, 1, S. 131.

Digitized by Google

er bereicherte die Instrumentation der Chöre und ordnete die rhythmische Gliederung[1]). Mit ihm wetteiferte in der Komposition von (Chor-)Dithyramben Pratinas von Phlius, der sich gleichfalls durch rhythmische Neuerungen auszeichnete; ebenso vertraten diese Gattung Lamprokles, Simonides und Pindar.

Auf der anderen Seite wurden die in der dithyrambischen Gattung liegenden dramatischen Elemente[2]) entwickelt und ihnen der Chor allmählich untergeordnet. Schon vor Thespis war es Sitte, daß bei den Lenäen ein einzelner die Taten und Schicksale des Gottes Dionysos rezitierte, während der Chor sie betrachtend feierte. Thespis (535) übertrug den Vortrag ausdrücklich an einen Schauspieler (ὑποκριτής), der sich mit den Chorführern in Beziehung setzte, unter verschiedenen Masken auftrat und so schon dramatisches Leben in das Ganze brachte. Phrynichos (476) begünstigte vorwiegend das lyrische Element und machte sich um die Ausbildung der Orchestik verdient. Seine lieblichen Melodien waren noch während des Peloponnesischen Krieges bei den älteren Leuten beliebt. Choirilos (um 525), welcher Neuerungen in der Aufstellung des Chores versuchte, ist der Schöpfer des Satyrspiels (παίζουσα τραγῳδία), das etwa unserem Singspiel entsprechen dürfte. Mit Äschylos steht die griechische Tragödie als das großartige Kunstwerk fertig da, welches alle bisherigen Elemente: Chorgesang und Monodie, Poesie und Orchestik zu einheitlicher Wirkung verbindet[3]).

[1]) Lasos führte den Dithyrambos in die musikalische Agone der athenischen Feste ein.

[2]) S. o. Außerdem kommen als Wurzeln der Dramatik Pantomime und Dionysoskult, der Maskierung und tragisches Pathos weckte, in Betracht.

[3]) Dieser in ähnlicher Fassung oft ausgesprochene Satz läßt sich bei nüchterner Prüfung kaum aufrechterhalten, da die wenigen Reste altgriechischer Musik (vgl. ihre Zusammenstellung z. B. in Riemanns Lexikon, S. 532a) uns nicht gestatten, die praktische Kunst der Hellenen besonders hoch zu stellen, und da auch der Umstand, daß ihr Mehrstimmigkeit und die Möglichkeit der Farbengebung fehlte, nur den Schluß erlaubt, sie gegenüber den anderen Künsten, der Poesie und Skulptur, als minderwertig erscheinen zu lassen. Es ist ganz und gar undenkbar, daß der moderne Begriff der Tonkunst, der ja auch nur ein theoretisch festgestellter ist und vor der Wirklichkeit nicht besteht (denn in Wagners Werk herrscht tatsächlich die Musik), es ist ganz undenkbar, daß dieser im Laufe der Entwickelungsgeschichte der Künste gelegentlich immer wieder erscheinende Begriff in der griechischen Tragödie schon seine (praktische) Erfüllung gefunden habe. Was sich gegen diese ketzerische Meinung vorbringen läßt, weiß ich wohl; es sind aber nur Worte, nichts als Worte.

Digitized by Google

Das Wesen der griechischen Tragödie, welche dem Ideale des modernen lyrischen Dramas in mehr als einer Hinsicht verwandt ist, bestimmt in konziser Weise Aristoteles: „Die Tragödie ist die Darstellung einer ernsten, abgeschlossenen Handlung von einer gewissen Großartigkeit, welche durch Mitleid und Furcht die Reinigung dieser und ähnlicher Affekte vollbringt". Gemäß ihrem Ursprunge aus dem Kultus trägt die Tragödie von Anfang an das Gepräge hohen Ernstes, hoher Idealität. Es ist daher begreiflich, daß nicht die individuellen Leidenschaften und Erlebnisse des bunten wirklichen Lebens ihren Gegenstand bilden konnten, sondern daß es in ihr sich nur um die höchsten und heiligsten Probleme handeln durfte, deren Lösung in dem Kultus gesucht oder dargestellt wird. Die Doppelseitigkeit des Dionysosmythus, in welchem höchste Freude und tiefstes Leiden sich rätselvoll vereinigte, gab dem Chore Anlaß genug zum Aussprechen der tiefsten Gedanken. War es doch nicht die äußere Begebenheit des Mythus selbst, was den Hörer im Innersten ergriff, sondern der geistige Kern; nicht eine objektive Göttergeschichte, welche etwa zur Unterhaltung vorgespielt wird, bildete den Inhalt, sondern das in dem Rahmen der mythischen Begebenheit ausgesprochene tragische Geschick, in welchem der Hörer ahnend das Rätsel erkennt, das dem Menschenleben selbst zugrunde liegt. In der Göttersage wird der allgemeinmenschliche Gehalt ergriffen und festgehalten. Daher werden außer dem Gotte Dionysos auch die Heroen zum Gegenstande der Tragödie gemacht, wenn ihr Leben und Geschick dieselben tiefen Rätsel darbietet. Auf die Sage, den Mythus, muß jedoch die Darstellung beschränkt bleiben, weil ja nur die Helden der Sage dem alltäglichen Leben von vornherein entrückt und über das Gewöhnliche und die lokale individuelle Beschränkung hinausgehoben sind, so daß in ihnen typisch Menschliches sich darstellt.

So bildet das Erhabenste und Heiligste, was dem griechischen Bewußtsein sich aufdrängen konnte, den Gegenstand der Tragödie: das große Welt- und Schicksalsrätsel, welches die griechische Religion ungelöst ließ, vor dem die griechische Philosophie zuletzt haltmachen mußte, und über das auch die Mysterien den ersehnten Aufschluß nicht geben konnten.

Daraus erklärt sich die zentrale Bedeutung, welche die Tragödie für das gesamte geistige Leben der Nation hatte; die großen

Digitized by Google

Tragödien des Äschylos (525—456), Sophokles (495—406) und Euripides (480—407) stellen geradezu die stufenmäßig fortschreitende Entwickelung des griechischen Gottesbewußtseins dar, das in dem Götterglauben die Lösung des Schicksalsrätsels nicht mehr finden konnte und zuletzt in kalte Resignation ausklang.

Aus dem Bisherigen ist ersichtlich, daß die Aufführung der Tragödie Gottesdienst im höchsten Sinne war. Das prägte sich denn auch in der hohen Weihe aus, die über die ganze Darstellung ausgegossen war. Auch wurde die Einnerung an den Kultus, aus dem die Tragödie hervorgegangen war, bis in die späteste Zeit festgehalten. Der Altar, den der Chor unter ernstem Gesange umschritt, die Absingung des Dionysosliedes, welche in jeder Aufführung stattfand, mahnte die Zuhörerschaft, daß es sich um religiöse Erbauung und nicht bloß um eine spannende Unterhaltung handle.

Auch die Handlung selbst trug den Stempel der hohen Idealität und einfachen Würde, die sie von vornherein streng von dem modernen Schauspiele unterschied. Die Größe des Theaters, durch welche der Schauspieler dem Publikum ferne gerückt war, die hierdurch nötig gewordene Ausstattung des Schauspielers mit künstlichen Händen, einer Maske usw. brachte es mit sich, daß die Aktion und Gebärde auf das schlechthin Notwendige beschränkt war, und ließ ein lebhaftes Spiel nicht aufkommen.

Der Gesangston war schon durch den weiten Raum bedingt, welchen die Stimme des Rezitierenden zu beherrschen hatte. Im Dialoge, dessen Gedanken in sorgfältig gewählten Worten kurz und klar ausgedrückt waren, glich der Vortrag einer sich in dem Gebiete von fünf Tönen bewegenden ausdrucksvollen Rezitation, die mehr an melodisches Sprechen streifte als an eigentlichen Gesang, wiewohl sie sich an besonders leidenschaftlichen Stellen auch zum Arioſen erhoben haben mag. Diese Partien müssen wir als Vorläufer der in der jüngeren Tragödie besonders beliebten Einzelgesänge (μονῳδίαι) und Duette (τὰ ἀπὸ σκηνῆς) ansehen.

Zu reicherer Entfaltung kam das musikalische Element in den Chören. Es ist gar keine Frage, daß die rhythmisch so lebendigen und reichen Chorsätze (Stasima) von einer schwungvoll kräftigen, plastisch geschlossenen Melodie getragen waren, welche sich dem Sprachrhythmus aufs engste anschloß, ja sogar den eigenen Rhythmus erst von den Silbenmaßen erhielt. Dies anzunehmen gebietet

Digitized by Google

schon die Metrik, selbst wenn wir den feinen Sinn der Griechen für das Einfach-Schöne gar nicht in Rechnung ziehen, der doch sicherlich auch in der gesanglichen Ausstattung der Chöre Geschlossenheit und Ebenmaß der Melodie forderte. Der Schwerpunkt lag ganz entschieden im Worte, in dem Gedanken, den das Wort aussprach: die Schönheit der Musik speziell beruhte in der Fülle und Reinheit des Tones und in der klar und würdevoll dahinströmenden, rhythmisch bewegten, ausdrucksvollen Melodie, deren eindringende Kraft durch die völlige Einheit des musikalischen und des sprachlichen Rhythmus gesteigert wurde.

Alle der griechischen Musik zu Gebote stehenden Mittel des Ausdrucks, insbesondere die Modulation in Tonart und Rhythmus[1]), fanden ausgiebige Verwendung in dem Drama.

So ist das Vermächtnis der Alten das Ideal eines alle einzelnen Künste zur einheitlichen, monumentalen Gesamtwirkung zusammenfassenden Kunstwerkes, eines das Höchste, was den Menschengeist bewegt, plastisch und ergreifend darstellenden Dramas, dessen Vortrag durch die weithin tragende, die Rede über die nüchterne Alltäglichkeit hinaushebende, das Wort idealisierende Macht des musikalischen Klanges und Rhythmus geadelt ist. Es ist das Ideal der durch Äschylos, Sophokles und Euripides vertretenen klassischen Tragödie, das auf die Entwickelung der modernen Musik tief eingreifenden Einfluß ausgeübt hat[2]).

---

[1]) Eine Abhandlung des Aristoxenes hierüber (περὶ μεταβολῶν) ist leider nicht erhalten.

[2]) Was wir an Tatsächlichem über die Musik des griech. Dramas wissen, ist nicht viel. Der Rest eines Chorgesanges zum „Orestes" des Euripides (gefunden 1892) sagt uns nichts. An Instrumentalspiel kannte das Drama nur die Mitwirkung eines Aulosspielers, der wahrscheinlich aber, unter Berücksichtigung verschiedener Umstände, der Personen, Charaktere und Situationen, Instrumente verschiedener Höhenlage benutzte. Die Herbeiziehung des Aulos wird anfangs wohl nur aus praktischen Gründen geschehen sein: er hatte die Tonhöhe anzugeben und festzuhalten. Dazu traten dann instrumentale Zwischenspiele. Alle Chöre wurden gesungen, ebenso viele Einzelreden der Darsteller. Das Metrum der Dichtung war bestimmend für die rhythmische Ausgestaltung der Musik. Der Chor sang als ganze Gruppe oder geteilt. Er fand Aufstellung in der von dem erhöhten Raume der Darsteller getrennten Orchestra; nur die Darsteller, nicht der Chor, nahmen an der Handlung teil. Dies ursprüngliche Verhältnis erlitt durch Zerteilung des Chores und Heranziehung des Chorführers (Koryphaios) eine Änderung. In der klassischen Zeit bestand der Chor der Tragödie aus etwa 15, der der Komödie aus etwa 24 Personen. Auftrittschor (Parodos), Standlied (Stasimon), Ab-

Digitized by Google

Beginn des Verfalles. — Der Verfall der griechischen Musik setzt an der Gattung an, in welcher der griechische Geist zur herrlichsten und vollsten Blüte gekommen war und in welcher die von der Musik entwickelten Formen und Ausdrucksmittel zu allseitiger Geltung gelangt waren: an der Tragödie. Das dramatische und ethische Interesse mußte mit der Zeit mehr und mehr dem Interesse des feineren Sinnengenusses weichen: die Tragödie wurde immer opernhafter im üblen Sinne; man wollte einseitig musikalischen Genuß haben.

Schon bei Euripides wurde das Band zwischen der dramatischen Handlung und dem Chorgesange ein loseres als bei Äschylos und Sophokles. Die späteren Tragiker nahmen keinen Anstand, mitten in die Handlung Chöre und Tänze einzustreuen, die mit der Handlung selbst in gar keinem engeren Zusammenhange stehen, vielmehr die Einheit der dramatischen Entwickelung zerstören. Während die Tragödie dem einseitig musikalischen Interesse verfiel, ging die Komödie den umgekehrten Weg: die volkstümlichen Lieder, welche dort in die Handlung gemischt waren, verschwanden mehr und mehr, und schon in Aristophanes' (um 450—385) Händen hatte die Komödie den Charakter des Singspieles allmählich abgelegt und den des rezitierten Lustspieles angenommen.

In dem Maße, als die Musik sich von der Poesie loszulösen versucht, gerät sie in die Hände der Virtuosität. Die Gattung, welche mehr und mehr in Übung kommt, ist der Dithyrambos. Mit ihm schließt die Entwickelung der griechischen Musik ab. Aber die Sänger, welche in dieser Gattung glänzten, die sogenannten Dithyrambographen, machten aus dem schwungvollen Chorliede ein Bravourstück für den Solosänger. An die Stelle kraftvoller Rhythmik und schlichter, aber eindringender Melodik trat eine den Laien blendende Koloratur und Ornamentik.

Als berühmte Dithyrambographen werden Phrynis (s. o.), Krexos, Timotheos von Milet (gest. 357), der den Chorgesang

gangschor (Aphodos). Der ernste Chortanz der Tragödie heißt Emmeleia; der wilde Tanz des Satyrspieles wird Sikinnis, der grotesk-lasive Chortanz der Komödie Kordax genannt. — Aus der Rhythmik der Tanzlieder lassen sich nur ganz allgemeine Schlüsse auf die Art ihrer Musik ziehen. Daß man endlich aus dem Charakter der dramatischen Dichter und ihrer Werke Rückschlüsse auf ihre Musik machen könne, sei zugegeben. Gewonnen ist damit freilich nichts.

Digitized by Google

dem kitharodiſchen Nomos verband, Polyeidos, Melanippides der Jüngere, Philoxenos, der zuerſt Monodien in den Dithyrambos eingeführt haben ſoll, Teleſtes, Kineſias u. a. genannt.

Mit der Ausbildung der Geſangsvirtuoſität hielt die Entwickelung der Technik im Inſtrumentenſpiele gleichen Schritt. Als Kitharaſpieler werden Dionyſios von Theben, der Lehrer des Epaminondas, und Stratonikos (zur Zeit Alexanders des Großen) genannt; berühmte Flötenſpieler waren Antagenides, Dorion, Telephanes, Theon, Theopompos u. a. Eine beträchtliche Zahl von Namen griechiſcher Inſtrumentaliſten und Inſtrumentaliſtinnen hat uns Athenäos[1]) überliefert.

Die Theorie fand in dem Pythagoreer Philolaos[2]) von Kroton und in Archytas[3]) von Tarent bedeutende Vertreter.

Zweite Epoche: Reproduktion und Verfall.

Mit der Schlacht bei Chäronea (1. Aug. 338 v. Chr.), die der griechiſchen Freiheit ein Ende machte, ſcheint auch die griechiſche Kunſt den Todesſtoß erhalten zu haben. Das originale nationale Eigenleben der Hellenen wich dem Kosmopolitismus des Weltreiches. Zwar fand die Kunſt und ſo namentlich auch die Muſik eifrige Pflege in den Mittelpunkten griechiſcher Bildung, wie in Alexandria; aber die Produktionskraft war dahin: es fehlte der fruchtbare geiſtige Boden, auf welchem die ideale Kunſt allein gedeihen kann, — die ganze Zeit trägt den Charakter der Reproduktion.

Dazu kam, daß die Ausübung immer mehr eine Sache der Profeſſion und des Handwerkes wurde: die Kunſt, einſt das ſchöne Vorrecht der Prieſter und gottbegnadigten Sänger, konnte nicht gewinnen unter den Händen von geld- und gewinnſüchtigen Muſikanten, denen ſie Mittel des Erwerbes war, oder gar unter den Händen der Kurtiſanen, welchen die Kunſt nur dazu diente, den ſinnlichen Reiz und Glanz ihrer Perſönlichkeit zu erhöhen.

Mit tiefem Heimweh blickt daher der größte Theoretiker dieſer

[1]) Athenäos nennt über 60 Namen an den verſchiedenſten Stellen. Ebenſo finden ſich bei ihm mehr als 40 Bezeichnungen muſikaliſcher Inſtrumente. Beſonders wichtig für die Muſikgeſchichte ſind das vierte und vierzehnte Buch ſeines Werkes.

[2]) Vgl. A. Boeckh, Ph. des Pythagoräers Lehre. Berlin 1819. C. v. Jan a. a. O.

[3]) Von ſeinen Schriften haben wir nur durch Zitate bei Ptolemäos u. a. Kunde. Archytas erkannte das Weſen des Tönens in den durch Luft fortgeſetzten Schwingungen.

Digitized by Google

Zeit, Aristoxenos (ὁ μουσικός) von Tarent, der Begründer der Musikwissenschaft, auf die Zeit der klassischen Musik zurück. Seit ihm ist es eine stehende Klage aller ernsten Musiker, daß die Musik mehr und mehr von der ethischen Bedeutung, die sie in älterer Zeit und selbst noch unter Platon und Aristoteles innegehabt, verlöre, und daß hiermit der nationalen Erziehung ein Bildungsmittel genommen sei, dessen Verlust sich rächen müsse. Diese alte, echte Kunst wiederaufleben zu lassen, war auch das Bestreben ernster Dilettantenkreise in Athen, Tarent, Alexandria. Doch war ihr Streben fast ohne Erfolg.

Nicht wenig trug auch zum Verfalle der Kunst die sich immer mehr erweiternde Kluft in den Ansichten der Theoretiker bei. Mit Aristoxenos war der Grundsatz aufgekommen, dem Gehöre in musikalischen Dingen den Vorrang zu lassen, womit gerade dem subjektiven Belieben und damit der Willkür der Virtuosität der weiteste Spielraum eröffnet ward.

Von nun an zerfallen die Theoretiker bis in die spätesten Zeiten in die beiden einander entgegenstehenden Schulen der Pythagoreer, die in der musikalischen Theorie von der physikalischen Grundlage ausgehen, und der Aristoxenianer, welche in musikalischen Dingen das Gehör, den Eindruck und die Praxis entscheiden lassen. Unter den ersteren ragt im 2. Jahrh. n. Chr. Klaudios Ptolemäos, der berühmte Mathematiker, hervor.

Ein Mittelpunkt regen musikalischen Lebens blieb Alexandria auch dann noch, als Rom das Zentrum der politischen Welt wurde. Mit den übrigen Elementen der griechischen Bildung zog auch die griechische Musik in Rom ein und wurde daselbst mehr und mehr die Kunst der Mode, welche glänzend bezahlt wurde und in allen Kreisen bis zum Kaiserhofe hinauf Eingang fand. Freilich, die Kunst[1]) selbst gewann dabei nichts: sie sank tiefer und tiefer. Wie

[1]) Aus der Zeit Hadrians und des Antoninus stammen die uns zuerst bekannt gewordenen Reste griechischer Vokalmusik: die Hymnen des Mesomedes (zum ersten Male abgedruckt bei V. Galilei, Dialogo della musica antica, 1581, und dann vielfach, bei Jan, mus. script. S. 454–473). Der erste Hymnus ist an die Muse Kalliope gerichtet, der zweite und dritte an Apollo, der vierte an Nemesis. — Die sonstigen Reste griechischer Musik sind ein Stasimon aus Euripides „Orestes" (bei Jan, S. 427–429) und das Epitaphium des Seikilos (bei Jan, S. 451–462). Dazu kommen noch die erst in jüngster Zeit zu Delphi gefundenen Hymnen. Vgl. die schon oben erwähnte Liste bei Riemann a. a. O.

Digitized by Google

sich in Rom mit griechischen Elementen orientalischer Luxus und rohe Prachtentfaltung in widerlicher Weise vermischte, so verband sich hier auch mit der griechischen Musik das orientalische Element des bloßen Klang- und Sinnenreizes. In bezug auf Klangverstärkung, Massenwirkung und rohen Effekt leisteten die Monsteraufführungen Roms das Größte. Die Tonkunst wurde hier Luxusartikel, ein bloßes Mittel, den üppigsten Lebensgenuß zu steigern und zu verschönern. Mit der Theorie, der Instrumentenkunde, der Musikgeschichte beschäftigten sich, soweit wir dies noch überblicken können, nur wenige, und diese selbst waren bei ihrer Tätigkeit fast gänzlich auf das angewiesen, was die Griechen in der klassischen Zeit in ernster Arbeit geschaffen hatten. Zwar beklagten es auch in Rom die Ernsteren, daß der musikalische Dilettantismus in allen Kreisen, zumal in denen der Frauen und Mädchen, zu einseitiger Herrschaft kam, daß frivoler Sinnengenuß alle strengere Bildung verdrängte, — eine Besserung der Verhältnisse ist aber nicht mehr eingetreten. Vielfache Vorwürfe finden sich auch bei den Kirchenvätern, die den erzieherischen Wert der Musik erkannten. Kurz und bündig hat diese Entwickelung der letzte bedeutendere römische Theoretiker Anicius Manlius Boethius (524 oder 526 hingerichtet unter dem Ostgotenkönige Theoderich) in der Einleitung seines theoretischen Werkes „De musica“[1]), das neben Cassiodors[2]) (etwa 485—580) „De artibus ac disciplinis liberalium artium“ dem Mittelalter die Kenntnis der antiken Theorie vermittelte, mit den Worten gekennzeichnet: „Fuit vero pudens ac modesta musica, dum simplicioribus organis ageretur. Ubi vero varie permixteque tractata est, amisit gravitatis atque virtutis modum et paene in turpitudinem prolapsa minimum antiquam speciem servat.“ Und vor ihm klagte der ungelenke, aber ehrliche Ammianus Marcellinus (unter Valens und Valentinian), „daß die Paläste Roms, die einst durch Pflege der Wissenschaft berühmt waren, nun von der Kurzweil schlaffen Müßigganges erfüllt seien, von Gesang und Saitenspiel widerhallen. Statt des Philosophen gehe der Sänger, statt des Lehrers der Beredsamkeit der der Musik aus und

[1]) Die Literaturangaben vgl. bei Riemann (Lexikon).

[2]) Vgl. H. Abert i. d. S. d. d. M.-G. III. — W. Brambach, Die Musikliteratur des Mittelalters. 1883. — C. Schmidt, Quaestiones de Musicis scriptoribus Romanis .... (Diss.). Gießen 1900.

Digitized by Google

ein; man ſehe muſikaliſche Inſtrumente aller Art, während die Bibliotheken gleich Grüften verſchloſſen ſeien.“ Welche Art der Muſik und zu welchem Zweck ſie getrieben wurde, erfahren wir von anderen Schriftſtellern: ſie war das Gegenteil des althelleniſchen Ideales.

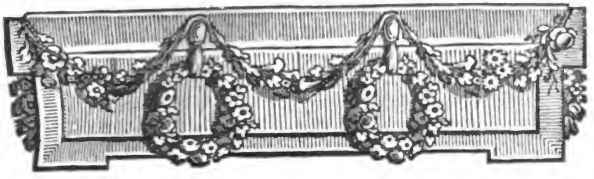
Den hohen Ernſt, der die Griechen bei der verſchiedenartigen Ausübung der Muſik beherrſchte, haben die Römer nie gekannt; ſie konnten deshalb auch das ihnen zugefallene Erbe nicht verwalten, geſchweige denn vergrößern, und überlieferten nur das, was in den Stürmen der Völkerwanderung von antiker Muſik übrigblieb, zur Weiterentwickelung der chriſtlichen Kirche.

Digitized by Google

II.

Die abendländisch-christliche Musik

Digitized by Google



II.

Die abendländisch-christliche Musik.

Die Erbin der antiken Kultur und damit der antiken Tonkunst ist die christliche Kirche. Sie übernimmt die antike Musiktheorie und von den Musikformen der griechisch-römischen Musik, was sie sich für den Zweck der Erbauung anpassen kann. Der Kirchengesang ruht auf der antiken Tonanschauung und folgt zunächst durchaus den Gesetzen antiker Melodiebildung; er ist schlechthin homophon gedacht, ausdrucksvoller Sprechgesang.

Aber es ist ein neuer Geist, der die nationalen und sozialen Schranken durchbrechende und sie überwindende, grundsätzlich universale (Gal. 3, 28) Geist des Christentums, der in diesen Formen nach Ausdruck ringt. Das Evangelium wendet sich an den Menschen als solchen; in den innersten Kern der Persönlichkeit will es eindringen als umbildende und neubildende Kraft (Röm. 1, 16; 2. Kor. 5, 17); was aus diesem innersten Kerne hervorquillt, von dem innersten Leben und Werden, Empfinden und Ringen zeugt, ist ihm das Entscheidende, Wichtige, Bedeutsame. Was den antiken Weisen von dem ursprünglichen nationalen Gepräge und Pathos etwa noch anhaftet, wird für die Kirche bedeutungslos. Die Melodie kommt ihr nur in Betracht als die Trägerin der religiösen Stimmung, als die Sprache (γλῶσσα) der bewegten Innerlichkeit; sie gewinnt Bedeutung als solche, auch abgelöst vom Worte (jubilus, πνεῦμα), als ein Reden im Geiste (ἐν πνεύματι), als unmittelbarer Erguß der vom Geiste Gottes berührten Seele, der die Schranken des sprachlichen Ausdrucks durchbrechenden, über das Wort hinausströmenden Anbetung. Die Musik ist nicht mehr bloß das belebende Element der Poesie, dazu bestimmt, aber auch darauf

Digitized by Google

beschränkt, diese musikalisch zu stilisieren und damit die Gewalt des dichterischen Ausdruckes zu steigern; sie wird zur Kunst für sich, zur Kunst der tönend bewegten Form als der Sprache, des künstlerischen Abbildes der bewegten Innerlichkeit. Die moderne Auffassung greift Platz. Ihr weicht mehr und mehr die antike.

Freilich bedarf es einer langen Entwickelung, bis die Tonkunst das schmiegsame Organ des bewegten Innenlebens, die Kunst der Stimmung werden kann oder, was dasselbe ist, als selbständige Kunst ihre volle Ausdrucks- und Sprechfähigkeit, die klassische Reife erlangt.

Sie gewinnt sie zuerst als die Kunst der Kirche, denn diese ist es, welche sich ihrer Entwickelung als Kunst ausschließlich annimmt. Bis ins 16. Jahrhundert hinein fällt die Entwickelung der Tonkunst nahezu mit der Entwickelung der Kirchenmusik zusammen. Was sonst — etwa durch naive Kunstübung — entsteht und aufkommt, das gewinnt Geltung, gewinnt Einfluß auf die Entwickelung der Musik als Kunst in dem Maße, als es sich in den Dienst der Kirche, genauer der kirchlichen Erbauung, des Gottesdienstes, stellt. Die erste reife Frucht der Entwickelung ist darum der klassische katholische Kirchenstil, die Musik als die tönende Seele des katholischen Gottesdienstes.

Digitized by Google

Erſter Hauptabſchnitt.

Die Entwickelung der abendländiſch-chriſtlichen Muſik von den Anfängen bis zur erſtmaligen klaſſiſchen Vollendung durch Paleſtrina.

Die Entwickelung gliedert ſich in zwei Perioden.

Die erſten neun Jahrhunderte wiſſen nur von einſtimmigem Geſange (Homophonie), deſſen Wurzeln teils in dem gottesdienſtlichen Pſalmengeſange der Iſraeliten, teils in der antiken Tonkunſt liegen, der ſich aber aus dieſem Zuſammenhange mit Bewußtſein und Abſicht loslöſt und in durchaus neuer und ſelbſtändiger Weiſe entfaltet.

Im 10. Jahrhundert öffnet ſich der Tonſinn dem Reize mehrſtimmigen Geſanges; zunächſt folgt eine Periode des Suchens und Entdeckens, bis die Grundgeſetze harmoniſcher, mehrſtimmiger Muſik gefunden ſind. Den Höhepunkt und Abſchluß dieſer Entwickelung bilden die Werke der ſogenannten niederländiſchen Schule, welche ſchon eine hohe künſtleriſche Reife zeigen und die klaſſiſche Vollendung ahnen laſſen.

Im einſtimmigen Geſange ringt die Innerlichkeit des chriſtlich-religiöſen Empfindens nach immer unmittelbarerem Ausdrucke.

Die Polyphonie verknüpft eine Mehrheit von individuell gearteten Melodien durch das Band der Konſonanz zur künſtleriſchen Einheit. Das ſo entſtehende Kunſtwerk entſpricht dem Geiſte der mittelalterlichen katholiſchen Kirche, deren geſchichtliche Miſſion es iſt, die Mannigfaltigkeit der Völkerindividuen durch Eingliederung in das hierarchiſche und ſakramentale Gefüge ihrer Univerſalmonarchie zur Einheit zuſammenzufaſſen und dadurch eine einheitliche Kultur, ein einheitliches Denken und Empfinden, ein einheitliches Kunſtverſtändnis zu begründen.

Digitized by Google

Erstes Kapitel.

Die Homophonie
(der einstimmige Gesang).

Das Christentum gibt dem neuen Geistesinhalte, den es der Welt zu bringen hat, zunächst in den Formen derjenigen Kultur Ausdruck, in deren Bannkreis es als schöpferische Geistesmacht eintritt. Wie die Gedankenwelt des Evangeliums sich in die Denkformen der antiken Philosophie kleiden muß, um der Welt verständlich zu werden, so die Stimmungswelt der jungen Kirche in die Formen der griechisch-römischen Musik.

Die erste Frucht der musikalischen Arbeit der Kirche ist der liturgische Gesang, wie er sich im sogenannten cantus gregorianus, dem Chorale der römischen Kirche, vollendet, — der Kirchengesang in der Tonsprache der antiken Musik.

Diesem tritt insbesondere auf germanischem Boden in der Volksweise eine neue Form gegenüber: die harmonisch-bestimmte, in den Angelpunkten der Tonika und Dominante festgehaltene (Lied-)Melodie. Der in den Fesseln der antiken Tonanschauung befindlichen Kirche erscheint sie zunächst als ein Fremdes. In Wahrheit aber ist es die Form, in der das christliche Empfinden sich erst unmittelbaren, reinen und vollen Ausdruck geben kann. Sie erobert sich in der katholischen Kirche zuerst Duldung, zuletzt einen festen Platz in der Liturgie. Zu voller Geltung aber als die wesentliche Grundform der Kirchenmusik kommt sie erst in der aus den Fesseln der Antike losgelösten Kirche, der Kirche des Evangeliums, als das evangelische Kirchenlied.

Erster Abschnitt.

Der liturgische Gesang[1]).
(Die antike Melodie in der Kirche.)

1. Die Anfänge des Kirchengesanges in der Urkirche. Was den Christen das Herz bewegte, der unaussprechliche Dank für

[1]) Quellen: J. Anthony, Archäologisch-liturgisches Lehrbuch des Grego-

Digitized by Google

die Gnade, die ihnen widerfahren iſt, ſuchte und fand frühe ſchon Ausdruck im frommen Geſange. „Iſt jemand gutes Muts, der ſinge Pſalmen!“ mahnt Jakobus (Jak. 5, 13); „ſinget und ſpielet dem Herrn in euren Herzen!“ ruft Paulus den Epheſern und Koloſſern zu. Durch Pſalmen, Hymnen und Lieder ſollen ſie, wenn ſie zuſammenkommen, einander immer erinnern an die großen Taten des Herrn und ihre Freude in Zucht halten (Kol. 3, 16; Eph. 5, 19); das iſt beſſer, als ſich berauſchen im Weine. — Der Geſang dient

rianiſchen Kirchengeſanges. Münſter 1820. — F. X. Haberl, Magister choralis (Theoretiſch-praktiſches Handbuch des Gregorianiſchen Kirchengeſanges). Regensburg 1863 ff. — A. Thierfelder, De christianorum psalmis et hymnis usque ad Ambrosii tempora. Leipzig 1869. — Schafhäutl, Der echt gregorianiſche Choral. München 1869. — Schelle, Die päpſtliche Sängerſchule in Rom. Wien 1872. — Dom. J. Pothier, Der gregorianiſche Choral, ſeine urſprüngliche Geſtalt und geſchichtliche Überlieferung. Überſetzt von P. Ambroſius Kienle. Tournay 1881. — W. Brambach, Das Tonſyſtem und die Tonarten des chriſtlichen Abendlandes im Mittelalter. 1881. — Derſelbe, „Gregorianiſch“ (Bibliogr. Löſung uſw.). 1895. — Dom Germ. Morin, Les véritables origines du chant Grégorien. 1890. In deutſcher Überſetzung von Elſäſſer. 1892. — Paléographie musicale (Die bedeutſamſte Sammlung von Antiphonarien des 7.–9. Jahrh. aus St. Gallen, Einſiedeln, Montpellier uſw. Erſcheint ſeit 1889). — The Plain-Song and Mediaeval Music-Society (veröffentlichte ſeit 1891 das „Graduale Sarisburiense“, „Early English harmony“ etc.). — Thiéry, Étude sur le chant Grégorien. Brügge 1883. — A. Kienle, Notizen über das Dirigieren mittelalterlicher Geſangschöre. In Vierteljahrsſchr. f. Muſikweſen 1885. S. 158 ff. — F. Gevaert, Le chant liturgique dans l'église latine. Bruxelles 1889. — F. Gevaert, Les origines du chant liturgique dans l'église latine. Gand 1890. — U. Kornmüller, Lexikon der kirchlichen Tonkunſt. 2 Bde. 2. Aufl. 1894/5. — Gevaert, La mélopée antique dans le chant de l'Église Latine. Gand 1895. — P. Wagner, Einführung in die gregorianiſchen Melodien. Freiburg 1896. (2. Aufl. 1901). — Derſelbe, Neumenkunde. 1905. — G. Jakobsthal, Die chromatiſche Alteration im liturgiſchen Gebrauch der abendländiſchen Kirchen. Berlin 1897. — J. Combarieu, Étude de philologie musicale. 1896. — G. Houdard, L'art dit grégorien d'après la notation neumatique. Paris 1897. — G. Houdard, Le rhythme du chant dit grégorien d'après la notation neumatique. Paris 1898. — Derſelbe, La richesse rhythmique de l'antiquité. 1903. — Gregorian music, an outline of musical palaeography . . . by the Benedictines of Stanbrook. 1897. — Ed. Bernoulli, Die Choralnotenſchrift bei Hymnen und Sequenzen. Leipzig 1897. (Samml. muſikwiſſ. Arbeiten I.) — Pierre Aubry, La musicologie mediévale. 1899. — Derſelbe, Le rhythme tonique dans la poésie liturgique . . . 1903. Editio Solesmensis (Meſſen u. Offizien) 1903. Manuel de la Messe . . . 1903 (Choralnoten u. mod. Notierung). — Fr. X. Mathias, Die Tonarten. 1903. — P. Edl. Vivell, Der gregor. Geſang. Graz 1904. — O. Fleiſcher, Neumenſtudien 3 Bde. Leipzig 1895/7, 1904. — K. Weinmann, Das Hymnar der Ziſterzienſer-Abtei Pairis im Elſaß. 1905.

Digitized by Google

der Erbauung, wie Lehre und Ermahnung, Zungenreden und Weissagung; er ist eine geistliche Gabe wie diese. „Wenn ihr zusammenkommt", sagt Paulus im 1. Korintherbriefe 14, 26, „so bringt jeder etwas mit, Psalm, Lehre, Offenbarung, Auslegung"; aber nur, daß alles der gemeinsamen Erbauung diene, nicht in leeres Tönen oder geistliche Selbstbespiegelung ausarte. Für den Zweck der Erbauung kam es vor allem auf den Inhalt der Worte an; die musikalische Vortragsweise als solche war Nebensache, sie kam eben nur als die eindrucksvollste Art, das Wort zur Geltung zu bringen, in Betracht (1. Kor. 14, 15). Sie war die vom Psalmengesange her gewohnte, mit der die ersten Christen von Jugend auf vertraut waren. Wie sie im Anfange sich noch zum Tempel hielten, ihre Lehre und Vermahnung an das alttestamentliche Gotteswort anschlossen, so dienten die Psalmen dem Bedürfnis gemeinsamer Erbauung im Gesange. Frühe schon mag sich der neue Geist auch in eigenen Gesängen Ausdruck gegeben haben (Kol. 3, 16; Eph. 5, 19: ὑμνοι und ᾠδαὶ πνευματικαί), aber diese waren in Form und Vortrag naturgemäß den Psalmen nachgebildet (Spuren: Luk. 1, 68 ff.; 2, 29 ff.; Eph. 2, 14; 1. Tim. 3, 16; 2. Tim. 2, 11—13; Offenb. Joh. 4, 8; 5, 9 ff., 12 ff.; 15, 3 ff.; 19, 1 ff.).

Der Gesang hatte demgemäß die Form des Wechselgesanges, sei es, daß einer den Psalm intonierte, die anderen antworteten, sei es, daß man mit der Zeit nach Chören abteilte.

Was den musikalischen Charakter dieser Gesänge betrifft, so darf man sich davon keine allzu hohe Vorstellung machen; allem nach hat man an eine innerhalb weniger Töne sich bewegende Rezitation zu denken, der Hauptnachdruck fiel jedenfalls auf die Worte.

2. Die Entwickelung des Kirchengesanges in der altkatholischen Kirche. In dem Maße, als das Christentum sich ausbreitete und von dem Boden seines geschichtlichen Ursprunges loslöste, mußte naturgemäß an die Stelle der freien Geistesgemeinschaft des apostolischen Zeitalters die feste Organisation der Kirche mit bestimmten Formen und Ordnungen treten.

Der gesamte Gottesdienst und damit auch der gottesdienstliche Gesang, bisher freie geistliche Gabe, wurde Sache der kirchlichen Regelung und Stilisierung. Wie die Kirche, je mehr sie in die heidnische Welt hineinwuchs, und je mehr diese in ihre heiligen Hallen hineinflutete, überhaupt die Nötigung empfand, sich gegen das heid-

Digitized by Google

niſche Element in Lehre, Sitte und Kultus ſtraffer abzuſchließen, ſo galt es insbeſondere, vom Gottesdienſte alles fernzuhalten, was ſeinen rein chriſtlichen Charakter gefährdete und ihn mit heidniſchem Weſen zu verquicken drohte.

Die Wachſamkeit der Kirche richtete ſich dabei hauptſächlich auf die Texte. Die ſtrenge Obſervanz forderte Beſchränkung auf die dem Alten und Neuen Teſtament entnommenen Stücke und ſchloß, um das Eindringen gnoſtiſcher und ketzeriſcher Gedanken zu verhüten, vom Gottesdienſte die von Menſchen erfundenen Hymnen aus[1]).

Bezüglich der muſikaliſchen Ausſtattung des Gottesdienſtes war man, wenn man eine ſolche überhaupt zuließ, auf die Ausdrucksmittel und die muſikaliſche Ausdrucksweiſe der Geſellſchaft, in deren Mitte ſich die Kirche aufbaute, angewieſen.

Zwar gab es ängſtliche Gemüter, die ſich überhaupt gegen die Heranziehung der Tonkunſt zum Dienſte der Erbauung wehrten, wie ja der ſtrenge Sinn ernſt gerichteter Chriſten überhaupt die Beſchäftigung mit der Muſik, zumal der inſtrumentalen, als etwas mit dem Ernſte des Chriſtentumes Unvereinbares anſah. „Eine chriſtliche Jungfrau", meint Hieronymus (340—420), „ſoll gar nicht wiſſen, was eine Lyra oder Flöte iſt." Zu eng war die Muſik mit den heidniſchen Schauſpielen verbunden, als daß man den Gedanken an dieſe von ihr hätte trennen können.

Allein die chriſtliche Geſellſchaft in großen und ganzen nahm eine naivere Stellung zur antiken Bildung ein als die Strenggeſinnten in ihrer Mitte. Man ſuchte ſie ſich anzueignen, ſie mit chriſtlichem Geiſte zu durchdringen und in den Dienſt der Kirche zu ziehen. Ohne Arg ſtellte man die antike Dichtkunſt in den Dienſt der Katecheſe und der Miſſion. Zu den Erforderniſſen des gebildeten jungen Mannes auch in den Kreiſen der chriſtlichen Geſellſchaft gehörte es, ein Lied mit Begleitung der Kithara vortragen zu

[1]) So der Alexandriniſche Kodex aus dem 5. Jahrh., der das erſte liturgiſche Geſangbuch der Kirche darſtellt und außer den Pſalmen an gottesdienſtlichen Geſängen die folgenden 14 cantica (ᾠδαί) enthält: den Lobgeſang Moſis 2. Moſ. 15; das Lied Moſis 5. Moſ. 32; den Lobgeſang der Hanna 1. Sam. 2, 5 ff.; das Lied des Habakuk Hab. 3; das Lied Jeſaiä Jeſ. 26, 1—10; den Geſang des Jona Jona 2; den Geſang der drei Männer im feurigen Ofen; das Magnifikat Luk. 1, 46 ff.; das Benediktus Luk. 1, 68 ff.; das Gebet des Hiſkia Jeſ. 38, 10 bis 20; das Gebet Manaſſes, das Gebet Aſarjä, das Nunc dimittis Luk. 2, 29; das Gloria in excelsis Deo als Morgenhymnus Luk. 2, 14.

Digitized by Google

können. Sollte man um des Mißbrauches willen, der mit der Musik bei den heidnischen Schauspielen getrieben wurde, auf die bildende Kraft dieser Kunst überhaupt verzichten? Im gesellschaftlichen Leben tat man es sicher nicht. Und auch was den Gottesdienst betrifft, rang sich immer mehr die Überzeugung durch, daß unter den durch die Würde des Heiligtumes und den Zweck der Erbauung gebotenen Einschränkungen der Tonkunst, wie man sie in gebildeten Kreisen als Mittel edler Unterhaltung kannte und übte, auch im Kultus Raum zu geben sei. Wie eine spezifisch christliche Poesie mächtig emporblühte, die mit Vorliebe sich des Modeverses der gebildeten Gesellschaft (des 4füßigen iambischen akatalektischen Dimeters) bediente (vgl. die sogenannten ambrosianischen Hymnen), so erwuchs eine christliche Tonkunst, die in der Form sich der Musikgattung der gebildeten Gesellschaft, der Kitharodie, anschloß.

Die Kunst zum Gottesdienste heranzuziehen, hatte man im Orient begonnen. Ganz besonders war die syrische Kirche die Heimat eines kunstvolleren Gesanges. Hier soll der Bischof Ignatius († 116) den antiphonischen Gesang eingeführt haben.

Basilius der Große, Bischof von Cäsarea (Kappadozien) († 379), hatte ohne Bedenken die Psalmen durch kunstgeübte ψαλται (Sänger) nach der Weise Pindarscher Epinikien vortragen und die Gemeinde beim Schlußverse mit Begleitung von Kitharen einfallen lassen. Nur darum konnte es sich für die Kirche handeln, aus der Musik alles das auszuscheiden, was sich mit dem Zwecke der Erbauung nicht vertrug. Zu offizieller einheitlicher Regelung des Kirchengesanges kam es im Orient nicht.

Im Abendlande war es vor allem Ambrosius[1]) aus Trier, der Bischof von Mailand (333—397), welcher mit seiner Autorität für die Heranziehung der Kunst zum Dienste der Erbauung eintrat. Er nimmt, was die Musik betrifft, eine vermittelnde Stellung ein. Der strengen Richtung, die sich gegen alles, was aus dem Heidentume stammte, ablehnend verhielt, gab er zu, daß von der gottesdienstlichen Musik alles das auszuschließen sei, was irgend an die Verwendung der Musik bei den heidnischen Schauspielen erinnerte, die Vorstellung von Zirkus und Theater wachrief; ebenso alles, was

[1]) Vgl. Biraghi, Inni sinceri e carmi di S. Ambrogio. Mailand 1862. — G. A. Dreves, Aur. Ambrosius. Freiburg 1893. — A. Steier, Untersuchungen über die Echtheit der A.schen Hymnen (Diss.). 1903.

Digitized by Google

Sache der Virtuosität, des raffinierten Kunstbetriebes war, im Gottesdienste also die Aufmerksamkeit vom Worte, vom Gottesdienste selbst ablenkte, die Andacht störte, zerstreuend auf die Gemeinde wirken mußte. Man schließe also vom Gottesdienst die Enharmonik und Chromatik aus und halte sich an die alten diatonischen Tonreihen mit den ihnen angehörenden Gesängen, halte vom Gottesdienste den Instrumentenklang fern[1]), der an die Schauspiele mahnt, so wird die Musik die Erbauung nicht hindern, sondern mächtig fördern. „Was ist lieblicher, als ein Psalm? Er ist das Lob Gottes und ein wohllautendes Bekenntnis des Glaubens. Der Apostel befiehlt zwar, daß die Weiber in der Kirche schweigen sollen, aber die Psalmen singen sie sehr gut. Zum Psalmensingen ist jedes Alter und jedes Geschlecht geschickt. Die Greise legen beim Singen desselben die Strenge des Alters ab, die jüngeren Männer singen ihn ohne Vorwurf der Üppigkeit, die Jünglinge ohne Gefahr für ihr empfängliches Alter und ohne Versuchung zur Wollust, die zarten Mädchen ohne Einbuße an frauenhafter Schamhaftigkeit, die Jungfrauen und Frauen lassen ohne Ausgleiten der Sittsamkeit in ernster Würde das Loblied Gottes mit der Lieblichkeit ihrer tonreichen Stimmen melodisch erschallen." Wie weit Ambrosius sich selbst an der Normierung des Kirchengesanges beteiligt hat, steht dahin. Jedenfalls hat er das Verdienst, den im Orient erblühten antiphonischen und hymnischen Gesang in der mailändischen Kirche eingebürgert zu haben. Ebensowenig ist auszumachen, welchen Anteil Ambrosius an der Erfindung von Melodien gehabt hat. Wie von den zahlreichen Hymnen, die seinen Namen tragen, nur vier[2]) ihm wirklich angehören, so wird es auch mit den Melodien sein, die auf seine Erfindung zurückgeführt wurden. Auch die Fixierung der Oktavengattungen, auf welche der Kirchengesang sich beschränken sollte, reicht in eine ältere Zeit und, wie die Benennungen vermuten lassen, in das Morgenland zurück. Es sind die Tonreihen[3]):

[1]) Eine Teilnahme von Instrumenten an der ältesten christl. Musik ist wohl anzunehmen. Ihren Umfang mögen die jeweiligen Umstände bedingt haben.

[2]) Die vier beglaubigten Hymnen s. bei Riemann a. a. O. I. 2. S. 16.

[3]) Die uns überkommenen Niederschriften der Ambrosianischen Hymnen gehen nicht über das 10. Jahrh. zurück. Sie weisen auch keinesfalls die ursprüngliche Form auf. Ambrosius hat die ersten Buchstaben des Alphabetes nicht für die Notation verwendet.

Digitized by Google

Tonus protus: D E F G a h c d
„ deuterus: E F G a h c d c
„ tritus: F G a h c d e f
„ tetartus: G a h c d e f g.

Über die musikalische Beschaffenheit des mailändischen Kirchengesanges, bzw. darüber, wodurch sich dieser von dem Kirchengesange der römischen Kirche, wie er offiziell geworden ist, unterschieden habe, lassen sich nur Vermutungen aufstellen, da wir die dem Ambrosius zugeschriebenen Gesänge, so das Te deum laudamus, nur in der offiziellen Fassung kennen, also nicht wissen, welche Veränderungen sie erfahren haben. Thierfelder wird darin recht haben, daß die Gesänge, welche nach antiken Versmaßen gebaut waren, also die Hymnen, auch in der Melodie dem Metrum des Verses folgten (vierteilige Perioden in dreiteiligem Takte)[1].

Den Eindruck, den der Ambrosianische Gesang auf ihn machte, schildert Augustinus mit den Worten: „Die Stimmen flossen in meine Ohren, Wahrheit ward in mein Herz geträufelt, und das Gefühl der Andacht strömte in süße Tränen über. Mit dem lieblichen Gesange zieht das Wort Gottes in das Herz; die Seele wird mit emporgeschwungen und empfindet Wahrheit und Leben." (Aug. Konfess. IX, 14.)

3. Hat Ambrosius das Verdienst, verschiedene Formen des morgenländischen Kirchengesanges im Abendland eingebürgert zu haben, so wird die Normierung und Kodifizierung desselben für die gesamte römische Kirche von der Überlieferung dem Papste Gregor dem Großen (590—604) zugeschrieben, dem Organisator der römischen Weltkirche; mit Recht, sofern die einheitliche Regelung des Kirchengesanges jedenfalls in der Linie seiner Bestrebungen lag, und vielleicht auch die lebendige Trägerin der Gesangstradition, die schola cantorum[2] in Rom, noch seine Stiftung ist; mit Unrecht,

[1] Riemann, der gegen Gevaerts Annahme („La mélopée antique") eines Tripeltaktes polemisiert, macht darauf aufmerksam, daß die Ambrosianischen Hymnen Typen der einfachsten volksmäßigen Form der Textmessung und Melodiegliederung seien, da sie den vierhebigen iambischen Vers in vollkommener, zwischen Hebung und Senkung regelmäßig wechselnder Ordnung, in durchgeführter Achtsilbigkeit und in vollendeter musikalischer Symmetrie bieten, in einer Form also, die sich lange erhielt und bei den Troubadours wiederkehrte.

[2] Ob es sich um Begründung oder Neubelebung der Schule durch Gregor handelt, steht noch nicht fest; auf jeden Fall haben auch schon ihm vorauf-

Digitized by Google

sofern die abschließende Redaktion der offiziellen kirchlichen Gesangbücher unmöglich sein Werk sein kann, vielmehr [1]) als die Frucht einer längeren liturgisch-musikalischen Entwickelung, vielleicht als das Werk Gregors III. (731—742) anzusehen ist. Die in den italienischen Kirchen in Gebrauch stehenden Gesänge wurden gesammelt, gesichtet, stilisiert; ein Exemplar der Sammlung (Antiphonar) wurde zur bleibenden Norm am Hauptaltare der Peterskirche befestigt.

Die Melodien wurden in der Neumenschrift — nota romana — aufgezeichnet. Diese läßt nur die auf eine Silbe kommenden Töne erkennen und versinnbildlicht im übrigen das Steigen und Fallen der Tonbewegung durch mannigfach kombinierte Zeichen, die jedoch weder die absolute Tonhöhe ausdrücken, noch ganz genau immer die Stufe, bis zu welcher die Bewegung aufwärts oder abwärts geht, angeben, dieser vielmehr nur im allgemeinen den Weg zeigen. So kam die Neumierung dem Tongedächtnis, das die Melodie schon innehaben muß, durch die Anschauung zu Hilfe [2]).

Die bisherigen vier Tonreihen werden auf 8 vermehrt, bzw. jede derselben (die aufwärts bis zur None, abwärts bis zur Unterquinte des Finaltones geht) in eine authentische (authentus) und plagale (plagius, plagis, plaga, lateralis, subjugalis) d. i. abgeleitete Tonreihe [3]) geteilt. So entstehen folgende acht Kirchentöne:

Tonus I, protus	DEFGa♮cde	= defgahc′d′	Tonus I = dorisch	Bezeichnung seit dem 9. Jahrh.
plagius proti	ABCDEFGa	= AHcdefga	» II = hypodorisch	
Tonus II, deuterus	EFGa♮cde	= e-e′	» III = phrygisch	
plagius deuteri	BCDEFGa♮	= H-h	» IV = hypophrygisch	
Tonus III, tritus	FGa♮cdef	= f-f′	» V = lydisch	
plagius triti	CDEFGa♮c	= c-c′	» VI = hypolydisch	
Tonus IV, tetrardus	Ga♮cdefg	= g-g′	» VII = mixolydisch	
plagius tetrardi	DEFGa♮cd	= d-d′	» VIII = hypomixolydisch (seit dem 11. Jahrh.)	

gegangene Päpste dem Gedanken einer „Sängerschule" nicht ferngestanden. Vgl. Haberl in W. Schr. f. M. G. III. und F. A. Gevaert, Les origines du chant liturgique . . . 1890. (Deutsch von H. Riemann. 1891.)

[1]) So Gevaert a. a. O.

[2]) Mit Rücksicht hierauf wird der Neumierung auch wohl die Bezeichnung „usus" beigelegt. Die Unsicherheit der Entzifferung der Neumen gab Veranlassung zur Erfindung von allerlei Hilfsmitteln, Buchstaben; Intervallzeichen wurden ihnen beigesetzt, dann wurde, vom 10. Jahrh. ab, die Tonhöhebezeichnung durch eine rote f-Linie gegeben, der sich bald eine gelbe c-Linie gesellte. Gleichzeitig erfolgte die Aufnahme der „nota quadrata", während die Neumenformen mehr und mehr vergröbert wurden: deutsche oder gotische Choralnote der Nagel- und Hufeisenform.

[3]) Die Ableitung geschah durch Versetzung der oberen Quarte unter die

Digitized by Google

Dies sind die gregorianischen toni oder modi, deren Identität mit den antiken Oktavengattungen sofort einleuchtet; der achte ist nur äußerlich die Wiederholung des ersten, da der Hauptton und Finalton, in welchem die Melodie zu schließen hat, beim ersten Tonus D, beim achten aber G ist, während der Umfang beider Toni von d—d′ reicht [1]).

Die Melodie sollte sich der Regel nach auf die Töne und den Umfang der Leiter beschränken, welcher sie angehört. Später freilich, als die Melodiebildung aus den Fesseln der kirchlichen Theorie herauswuchs, gestattete man die Überschreitung des Umfanges (ambitus) um ein oder zwei Töne. Die authentisch geführten Melodien streben beim Beginne aufwärts der Quinte, die plagalischen abwärts dem ersten Tone der Reihe (also der Unterdominante der Tonika) zu [2]).

Das Erkennen der Tonart, welcher eine Melodie angehört, wird dadurch etwas erschwert, daß neben dem cantus regularis, der sich an die ursprüngliche Tonhöhe der Oktavengattung hielt, noch der cantus transpositus geübt, d. h. die betreffende Melodie um eine Quarte oder Quinte höher oder tiefer gelegt wurde, ganz so, wie ja das praktische Bedürfnis es schon bei den Griechen (s. das Verhältnis der εἴδη zu den τόνοι) in Übung gebracht hatte; dem Bedürfnis, sich bei der Melodiebildung freier bewegen zu können, ist auch die Vermehrung der 8 Kirchentöne auf 16 in späterer Zeit zuzuschreiben. Maßgebend für die Erkennung der Tonart ist in erster

untere Quinte. Während die ältesten Schriftsteller des Abendlandes über den Gegenstand, Fl. Alcuin im 8. Jahrh. und Aur. Reomensis im 9. Jahrh., über die Abhängigkeit der Kirchentöne vom antiken Systeme nicht unterrichtet sind, lassen sich die Spuren der Umbildung bei den byzantinischen Schriftstellern Pachymeres (1242—1310) und Bryennius (um 1320) verfolgen. Zur Literatur der byzantinischen Musik sei verwiesen auf Riemann, Handbuch I. 2. S. 5 ff. und die darauf folgenden Ausführungen.

[1]) Die Theorie der älteren Byzantiner kennt die vier authentischen Töne (πρωτοι) in der Folge g f e d jeweilen bis zur höheren Oktave. In der Reihe der Finaltöne fehlen C und A, und es fehlt demnach sowohl C dur wie a moll, die heutigen Tongeschlechtstypen. Sie sind erst im 16. Jahrh. (Glareans Dodekachordon von 1547) dem Systeme beigefügt worden, das als 5. authentischen diesen: c d e f g a h c′ (= ionisch), als 6. authentischen: a h c′ d′ e′ f′ g′ a′ (= modus peregrinus), als 5. plagalischen: G A H c d e f g (= hypoionisch) und als 6. plagalischen: e f g a h c′ d′ e′ (= hypoäolisch) annahm. In diese Ordnung ist später einige Verwirrung gekommen.

[2]) Über den ambitus vgl. Riemann a. a. O. I. 2. S. 69 f

Linie immer die Stellung der Halbtonſchritte, ob die Tonart auf dem urſprünglichen Stammtone aufgebaut iſt, oder ob ſie transponiert wird.

In der authentiſchen wie in der plagalen Tonreihe iſt der Grundton derſelbe; in der authentiſchen Tonreihe bildet er den Ausgangspunkt der Melodie, in der plagalen deren Angelpunkt. So geht z. B. im erſten authentiſchen Tone die Melodie von d aus; im erſten plagalen darf ſie ſich von d um vier Töne abwärts und um vier Töne aufwärts bewegen.

Was nun den Charakter und die Vortragsweiſe des gregorianiſchen Geſanges betrifft, ſo iſt zu unterſcheiden:

a) der ſogenannte accentus, der liturgiſche Leſevortrag (modus legendi choraliter); dieſer iſt nichts weiter als muſikaliſch ſtiliſiertes Sprechen. Tonfall und melodiſche Flexion richten ſich nach den Satzzeichen, ſind alſo nur ausgeführte Interpunktionen. In dieſer Weiſe werden die Leſeſtücke (Evangelium, Epiſtel) und die Gebete (Kollekten) vorgetragen.

b) der concentus, der die eigentlichen Melodien umfaßt (Antiphone, Hymnen, Halleluja, Tractus uſf.). Sie ſind durchaus im Geiſte der antiken Melodik erfunden; ob für die Texte, mit welchen ſie für uns verbunden ſind, oder urſprünglich für andere Texte religiöſen oder profanen Inhaltes, wird nicht auszumachen ſein. Eine eigentümliche Erſcheinung bilden die über den Text überſchießenden Töne des Halleluja, die ſog. jubili (ſ. o.), auch πνεῦμα genannt (Atemholen?); man deutete ſich dieſen textloſen Geſangserguß ſchon frühe als ein Singen im Geiſte (wovon 1. Kor. 14, 15 die Rede iſt). „Die Sänger, vom Texte der Lieder anfänglich zu heiliger Freude begeiſtert, werden bald von ſeligen Gefühlen ſo überfüllt, daß ſie durch Worte nicht mehr auszudrücken vermögen, was in ihrem Innern vorgeht; ſie laſſen deshalb das Wort beiſeite und ſtrömen ihre Gefühle in eine Jubilation aus. Die Jubilation iſt nämlich ein Geſang, der den Aufſchwung des Herzens offenbart, das durch Worte ſeinen Gefühlen keinen Ausdruck zu geben vermag.“ So Auguſtin[1]. Ähnlich Durandus[2]: „Es iſt aber das πνεῦμα oder Jubellaut eine unausſprechliche Freude des Gemütes über das Ewige, und es wird das Neuma einzig über dieſer

[1] Augustin, Enarratio in Psalmos, Ps. 32, conc. 1.
[2] Durandus, Ration. div. off. V. 2.

Digitized by Google

letzten Silbe des Antiphons gemacht, um anzudeuten, daß Gottes Lob unaussprechlich und unbegreiflich ist; — — es bedeutet die Freude des ewigen Lebens, die kein Wort auszudrücken vermag."

Vielleicht wird die nüchterne Forschung in diesen überschießenden Tönen die Folge einer mangelhaften Anpassung der Melodie an einen ihr nicht ursprünglich zugehörigen Text erblicken; jedenfalls bedeutete diese wortlose Melodie für die christlichen Hörer sehr frühe etwas musikalisch Selbständiges, eine Melodie, die, ob sie auch ursprünglich wie alle antiken Melodien mit der Sprache aufs innigste verwachsen gewesen sein mag, jetzt etwas für sich bedeutete, also eine Melodie, die stilistisch dem antiken Sprechgesange angehörte, in Tongang und Charakter diesem gleichgeartet war, der Bedeutung nach aber ein Stück absoluter Musik bildete.

An den jubilus hat die moderne Musik angeknüpft, indem sie die aus ihm sich entwickelnde Sequenz in die moderne Melodik umgoß [1]).

Die Melodien des gregorianischen Gesanges tragen das Gepräge hoher Kraft und Weihe und erfordern einen schönen, würdigen und wohlabgemessenen Vortrag. Die Auswahl ist eine so überaus glückliche, daß das ganze Mittelalter in Gregors Sammlung das Werk des Heiligen Geistes sah, ja daß diese Gesänge alle anderen, auch die weltlichen Lieder verdrängten und auf das Volkslied einen bestimmenden Einfluß übten. Auch da, wo man sonst nicht eben kirchliche Musik liebt, z. B. bei Tische, bei Gelagen usw., erfreute man sich an diesen kraftvollen Melodiegängen. Wenn unser Ohr für die einfache Schönheit derselben weniger empfänglich ist, so ist die Gewöhnung an reichere, gefülltere Musik daran schuld. Hört man aber diese altchristlichen sonoren Weisen nur in der rechten Umgebung und Beleuchtung, im Dämmer des gotischen Domes,

[1]) Jubilus oder Jubilatio erklärt sich als eine einfachere oder ausgedehntere Koloratur, die über einem Vokale gesungen wurde. Die Sequenz als besondere Art der kirchlichen hymnischen Dichtung kam im 8. Jahrh. auf. Es scheint, daß die Anfänge der ersten Sequenzen den größeren Jubilationen entnommen waren und statt dieser (pro sequentia; Prosa und Sequenz werden gleichbedeutend gebraucht) gesungen wurden. Daß Sequenz in diesem Sinne und als melodische Schiebeformel nichts miteinander zu tun haben, braucht kaum besonders bemerkt zu werden. — Vgl. K. Bartsch, Die lat. Sequenzen des Mittelalters. 1868. — G. Dreves, Analecta hymnica. 1886—1904. — Cl. Blume, Sequentiae ineditae. 4 Bde. 1900. — Misset u. Aubry, Les proses d'Adam de St. Victor. 1906. — H. Riemann, Handbuch. I. 2.

Digitized by Google

unter Weihrauchwolken und in ernster Stimmung, so üben sie noch heute eine mächtige Wirkung auf unser Gemüt aus.

4. Die Ausbreitung und Erweiterung des römischen Kirchengesanges. Der gregorianische Gesang legte den Grund für die Gleichartigkeit des musikalischen Denkens und Empfindens in der abendländisch-christlichen Welt. Um so wichtiger war es, einmal die echte Weise des Vortrages zu erhalten, bzw. für eine authentische mündliche Überlieferung zu sorgen, da die Neumenschrift hierzu nicht genügte; sodann der so festgelegten Gesangsweise in allen Kirchen Eingang zu verschaffen und die mannigfaltigen Abweichungen, wie sie sich in den verschiedenen Kirchengebeten entwickelt hatten und immer wieder aufs neue einstellten, im Interesse der Einheitlichkeit des Kirchengesanges zu verdrängen. Eine Sprache, eine Weise sollte die Gläubigen vor Gottes Angesicht vereinigen.

Dem erstgenannten Zwecke diente die römische Singschule (schola cantorum), in der für den Gesang begabte Knaben (pueri symphoniaci, pueri cantores) im Kirchengesange unterrichtet wurden. Den eigentlichen Körper der schola bildeten sieben Subdiakonen, deren erster primicerius oder prior scholae, der zweite secundicerius oder secundus scholae, der dritte tertius, der vierte quartus, die übrigen paraphonistae hießen; ihnen kam die Leitung des Chores zu[1]).

Für die Einbürgerung der römischen Gesangsweise war die Kirche unermüdet tätig. In Britannien[2]), wo der römische Gesang in den Schulen von Kent, Worcester, Westminster und York eifrige Pflege fand, erklärte die Synode von Cloveshove 847 den authentischen römischen Gesang für den allein zulässigen.

Neben der Kirche war es vor allem Karl der Große (768—814), der sich die Herstellung der Einheit in Liturgie und Kirchengesang angelegen sein ließ. Dieser gewaltige Geist steht auf der Schwelle zwischen der sich auslebenden antik-christlichen und der nun aus den Fluten der Völkerwanderung aufsteigenden mittelalterlich (romantisch)-christlichen Welt. Er war dazu berufen, eine neue einheitliche Kultur zu begründen.

[1]) Näheres s. Haberl, Die römische „schola cantorum" und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. V. Sch. f. M. G. III, 189.
[2]) Vgl. W. Nagel, Geschichte der Musik in England. I. 1894.

Digitized by Google

Dem unbändigen Individualismus der jungen Völker setzte er den Gedanken des Gottesreiches auf Erden in der Form des christlichen Kaisertumes entgegen. Dem geistigen Leben, das in Gefahr war, in individualistisch gesonderte Ströme auszulaufen und zu versanden, gab er einen gemeinsamen Typus durch die römische Kirche, deren Alleinherrschaft er daher bis auf einen gewissen Grad begünstigte. Im gemeinsamen Ritus und vor allem in der Gleichheit des gottesdienstlichen Gesanges erblickte er ein wesentliches Einheitsband für seine Völker.

Die ausschließliche Geltung der römischen Singweise wurde auf Konzilien ausgesprochen und durch Kapitularien eingeschärft, der Gebrauch der melodiae francigenae verboten. Dem Priester ward es zur Pflicht gemacht, die festgesetzten Gottesdienste genau nach dem römischen Ritus zu halten. Konzilien (so das zu Aachen 803) ordneten die Errichtung von Gesangsschulen an; um gute Lehrer zu erhalten, blieb Karl fortwährend im Verkehre mit Rom.

Er selbst ging mit gutem Beispiele voran; an seinem Hofe unterhielt er eine Gesangschule, welche Sulpicius leitete; im eigenen Hause sah er fleißig auf Gesangunterricht; so groß und bekannt war sein Eifer, daß ihm die Erfindung der Weise zu dem Gesange „Veni creator spiritus" zugeschrieben wurde, die sich jedoch schon in Ambrosianischen Hymnen zu dem Texte „Hic est dies verus" findet [1]).

In den Pfarrschulen, Dom- und Klosterschulen, welche unter Karl dem Großen in Frankreich und Deutschland aufblühten, bildete der Unterricht im Gesange neben Lesen, Schreiben, Rechnen und Grammatik ein wesentliches Stück des Lehrplanes (so in Mainz, Fulda, Trier, Köln, Worms, Münster, Osnabrück, Hildesheim, Paderborn, Minden, St. Gallen, Reichenau, Hirschau usf.; in Toul, Dijon, Cambrai, Paris, Lyon, Sens). Daneben wurden Hauptsingschulen errichtet, an deren Spitze römische oder in Rom gebildete Sänger gestellt wurden, so in Metz und Soissons.

Diesen Bemühungen Karls, die er mit der ganzen Energie seines Wesens verfolgte, gelang es, den römischen Kirchengesang überall zur Herrschaft zu bringen. Im nördlichen Frankreich leisteten die

[1]) Vgl. Dreves, Ambrosius. S. 136.

Digitized by Google

Schulen dem Werke mächtigen Vorſchub; auch in Südfrankreich folgten die einzelnen Kirchengebiete dem Beiſpiele von Lyon, wo Biſchof Leidrad die römiſche Weiſe einführte.

Unter den Klöſtern, den ſtillen Zufluchtsſtätten der Wiſſenſchaft und Kunſt in ſturmbewegter Zeit, ragen durch die Pflege des Kirchengeſanges beſonders Metz und St. Gallen hervor[1]).

Als Kaiſer Karl vom Papſte Hadrian römiſche Sänger erbeten hatte, ſandte dieſer die Mönche Petrus und Romanus über die Alpen und gab jedem ein Exemplar des Antiphonars mit; Romanus erkrankte unterwegs und mußte bis zu ſeiner Wiedergeneſung im Kloſter St. Gallen zurückbleiben. Ein Befehl des Kaiſers wies ihn an, vorerſt die Mönche von St. Gallen im Kirchengeſange zu unterweiſen[2]), während Petrus nach Metz geſchickt wurde. Beide Schulen kamen in der Folge zu hoher Blüte und großem Ruhme, der, wie Ekkehard uns berichtet, „von Meer zu Meer“ reichte.

Das Exemplar des Antiphonars, das Romanus mitgebracht hatte, blieb in St. Gallen und wurde am Apoſtelaltare befeſtigt. Es war in Neumenſchrift verfaßt und enthielt vier Arten von Geſängen: Gradualmelodien, Hallelujamelodien, Traktusmelodien und einen Hymnus (crux fidelis). Den Neumen fügte Romanus zur Erleichterung des Ableſens der Melodie Buchſtaben bei (die ſogenannten Romanusbuchſtaben), welche teils Abkürzungen von Vortragszeichen (z. B. A = altius höher, I = inferius tiefer, C = celeriter ſchnell), teils aber vielleicht (wie H. Riemann gewiß mit Recht vermutet) griechiſche Noten ſind, die gleichſam als Schlüſſel übergeſchrieben wurden, wie ſpäter das lateiniſche f, um für die Tonhöhe der durch die Neumen bezeichneten Töne Winke zu geben[3]).

Hier fand der offizielle römiſche Kirchengeſang eine bedeutſame Erweiterung durch die Sequenzen (Tropen, laudes). Zwar nicht

---

[1]) A. Schubiger, Die Sängerſchule St. Gallens vom 8.—12. Jahrh. Einſiedeln und Neuyork. 1855. Vgl. dazu J. Bächtold, Geſchichte der deutſchen Literatur in der Schweiz. Frauenfeld 1892. (2. Kap.)

[2]) Alle bedeutenden Kloſterlehrer des 9. Jahrh. in St. Gallen waren zugleich Förderer der Muſik: Iſo, Mönchal, Ratpert († nach 883), Tutilo, Meiſter auf der Rotta und Verfaſſer von Tropen, lat. Zuſätzen (Paraphraſen) zu den Meßgeſängen der Feſttage (um 895—912 wirkend), Notker Balbulus (etwa 840 bis 912), der als Sequenzen (Proſen)-Verfaſſer berühmt iſt.

[3]) H. Riemann, Studien zur Geſchichte der Notenſchrift. Leipzig 1878. S. 122.

Digitized by Google

die Erfindung, aber die Pflege und Ausbildung derselben knüpft sich an den Namen Notkers des Stammlers. Notker Balbulus, geb. etwa 830 zu heligove[1] (sacer pagus, Heiligau) im jetzigen Kanton Zürich, war schon als Knabe in das Kloster St. Gallen gebracht und dort erzogen worden. Wie er auf die Sequenzen gekommen, erzählt er selbst in einem Briefe an den Bischof Luitward von Vercelli: „Da ich noch jung war und es mir nicht immer gelingen wollte, die langgedehnten Melodien über die letzte Silbe des Halleluja im Gedächtnis zu bewahren, so sann ich auf ein Mittel, dieselben behaltbarer zu machen. Indessen trug es sich zu, daß ein gewisser Priester aus Gemedia bei Rouen mit einem Antiphonarium zu uns kam, in welchem zu den Sequenzen einige, wiewohl nicht fehlerfreie Strophen geschrieben waren. Dieser Umstand veranlaßte mich, nach Art derselben andere aufzusetzen. Ich zeigte sie meinem Lehrer Yso, dem sie im ganzen gefielen, nur daß er bemerkte, so viel Noten der Gesang habe, ebenso viele und nicht weniger Silben müßten auch im Texte sein. Nach dieser Weisung sah ich meine Arbeit noch einmal durch, und nun nahm Yso sie mit vollkommenem Beifall auf und gab den Text den Knaben zum Singen.“ Die Gesänge hießen sequentiae, d. i. Tonfolgen, nach anderen „quod sequebantur neuma“; Prosen, weil sie den Noten syllabisch ohne Rücksicht auf irgendwelche sprachliche Form angepaßt wurden[2]). Es handelte sich nicht um neue Melodien, sondern um Versehung der vorhandenen textlosen jubili mit selbstgefertigten Texten; die Erfindung empfahl sich der Kirche, weil es dadurch möglich wurde, nicht bloß die Melodien dem Gedächtnis leichter einzuprägen, wie Notker wollte, sondern das Halleluja mit dem Feste oder Sonntage durch den neuen Jubilustext in eine erkennbare Beziehung zu setzen, indem man in diesem Texte den Festgedanken oder die Verherrlichung des betreffenden Heiligen, dem die Tagesfeier galt, zum Ausdruck brachte (daher laudes).

Bedeutsam ist aber die Neuerung deshalb geworden, weil mit

[1]) Neuere Untersuchungen weisen auf Jonswil im unteren Toggenburg. Vgl. Bächtold a. a. O. S. 27.

[2]) Vgl. oben. Sequentia ist ursprünglich nur ein anderer Name für den jubilus des Halleluja, d. h. die Tonfolgen auf dem ausklingenden a. Ordo Romanus II.: sequitur jubilus, quem sequentiam vocant.

Digitized by Google

der Sequenz sich ein Stück des fixierten Gesanges von dem Gefüge, dem es angehörte, loslöste und, indem es einen eigenen Text erhielt, zu einem selbständigen Gesange wurde. Dieser war dem Texte nach freie menschliche Erfindung; er trug von vornherein nicht den Charakter der Unantastbarkeit wie die übrigen liturgischen Gesänge. Auch die Melodie ging durch die Verbindung mit solch einem Texte jenes Charakters verlustig und wurde bald Sache der freien Erfindung. Mit dem Texte wurde sie das bewegliche Element innerhalb des festen Gefüges des liturgischen Gesanges; sie unterlag, wie der Text, der fortwährenden Umbildung durch den Gestaltungstrieb des Volksgeistes, bis sie nach Text und Melodie zum Volksliede wurde. Ein sprechendes Beispiel für diese Umbildung ist die berühmte, fälschlich auf Notker[2]) bezogene Sequenz: „Media vita in morte sumus". Über die Entstehung berichtet die Sage: der ernste Mönch erging sich im Martinstobel bei St. Gallen, als er, in die Höhe blickend, Waldarbeiter gewahr wurde, die hoch oben, wo die Ränder der Talwände nahe zusammenrückten, einen Baumstamm über die gähnende Tiefe legten und auf dieser gefahrvollen Brücke den Abgrund überschritten; da durchfuhr es ihn schreckhaft, und in seinem Geist entstand das Antiphon:

Media vita in morte sumus, quem quaerimus adjutorem nisi te domine, qui pro peccatis nostris juste irasceris!
V. In te speraverunt patres nostri, speraverunt et liberasti eos.
R. Sancte Deus!
V. Ad te clamaverunt patres nostri, clamaverunt et non sunt confusi!
R. Sancte fortis!
V. Ne despicias nos in tempore senectutis, cum defecerit virtus nostra, ne derelinquas nos!
R. Sancte et misericors Salvator, amarae morti ne tradas nos!

Es ist dem Texte nach dichterische Prosa, der Melodie nach ein durchaus in der Melodik des gregorianischen Gesanges gehaltener Wechselgesang. In dieser Form hat das Volk sich die Sequenz zu-

[2]) Notkers Name als des Verfassers findet sich erst im 17. Jahrh. durch einen St. Galler Bibliothekar aufgebracht. (Bächtold a. a. O. S. 28.)

Digitized by Google

nächst angeeignet. Schon im 10. Jahrh. soll sie als Schlachtgesang gegen die Hunnen gedient haben. Im 14. Jahrh. war sie so sehr im Gebrauch, daß eine Synode von Köln 1316 verbot, das Lied gegen jemand zu singen ohne bischöfliche Erlaubnis, weil man den Klängen magische Zauberkraft beimaß. Angesichts der blutigen Schlacht, unter den Schrecken des schwarzen Todes, auf den im Sturme sich türmenden Meereswogen, wenn das Schiff schwankte wie eine Nußschale und in allen Fugen krachte, da sanken die frommen Väter in die Knie und sangen mit aufgehobenen Händen:

„Mitten wir im Leben sind
Mit dem Tod umfangen.
Wen suchen wir, der Hilfe tu',
Daß wir Gnad' erlangen?
Das bist du, Herr, alleine!
Uns reuet unsre Missetat,
Die dich, Herr, erzürnet hat.
Heiliger Herre Gott,
Heiliger, starker Gott,
Heiliger, barmherziger Heiland,
Du ewiger Gott,
Laß uns nicht versinken
In des bittern Todes Not!
Erbarm' dich unser!

Aus dem lateinischen Antiphon ist ein nach Text und Melodie deutscher Volksgesang geworden, dessen musikalische Weise mit der Urform wenig mehr gemeinsam hat als den sonoren Klangcharakter[1]).

Die Umbildung der Sequenz aus der antiphonischen Form zum strophischen Lied erfolgte im Zusammenhange mit dem Aufkommen der gereimten Strophe überhaupt, ungefähr im 13. Jahrhundert.

In der Liturgie wurden die Sequenzen als hymni interstincti eingestellt. Von Nikolaus I. (867) im Prinzipe zugelassen, wurden sie von Pius V. (1568) von der Meßliturgie ausgeschlossen bis auf die folgenden:

1. die Ostersequenz: „Victimae paschalis laudes";
2. die Pfingstsequenz: „Veni sancte spiritus";
3. die Fronleichnamssequenz: „Lauda Sion salvatorem";

[1]) Vgl. F. M. Böhme, Altdeutsches Liederbuch. Leipzig 1877. S. 757.

Digitized by Google

4. die Sequenz de septem doloribus Mariae Virginis: „Stabat mater dolorosa“;

5. die Sequenz der Totenmesse: „Dies irae, dies illa“.

Das Ergebnis der Bemühungen der Kirche war die volle Einbürgerung des römischen Kirchengesanges. Seine Weisen beherrschten die musikalische Phantasie und beeinflußten die musikalische Hervorbringung. Wohl waren die Völker, welche berufen waren, unter der Führung und dem starken Schutze der Kirche ein neues Kulturleben zu begründen, von Haus aus nicht arm an eigenen, nationalen Gesängen; England hatte seine Bardenlieder und Balladen zur Harfe[1]), Frankreich seine chansons, so schon 623 ein Lied auf den Sieg Chlotars II. über die Sachsen, u. a.; insbesondere hatte auch das deutsche Volk eine Reihe das reale Leben und seine Vorkommnisse verherrlichender Volksgesänge (Liebes-, Spott-, Zauber-, Tanzlieder). Aber wenn der Zusammenschluß aller edlen und idealen Kräfte in der festen Organisation der christlichen Kirche dem Bedürfnis einer Zeit entsprach, da eine junge Kultur erst aufkeimte und die Völker nach festen Ordnungen und Organisationen noch rangen, so war es natürlich, daß auch auf unserem Gebiete die kirchliche Kunst, schon als die höher entwickelte, den Volksgesang, der ja rein naiver Art war, verdrängte, beziehungsweise umbildete. Auch in der Tonkunst mußte die Kirche die Lehrmeisterin der Völker werden. Mit Erfolg waren ihre Organe bemüht (so Otfried von Weißenburg), dem Volke ihm gemäße Dichtungen zu schaffen. Aber auch die aus dem Volksgeiste unmittelbar hervorgegangenen, in dringender Not dem bedräng-

[1]) In England, Schottland, Irland, Wales bestand schon in keltischer, vorchristlicher Zeit die Kaste der Barden, deren Kunstübung als eine nationale besonderen gesetzlichen Schutz genoß. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß das Bardentum, das sich in Irland bis ins 17., in Schottland bis zur Mitte des 18. Jahrh. hielt, Reste einer alten keltischen Volkskunst bewahrte. Die Gesänge der Barden wurden durch die Chrotta begleitet. Germanische Barden, von denen das 18. Jahrh. fabulierte, hat es nie gegeben. In Skandinavien waren die Skalden Bewahrer der nationalen Weisen; auch in Gallien gab es Barden, die aber bald nach der römischen Eroberung verschwanden. Daß ein Zusammenhang zwischen den Barden und den bretonischen Jongleurs besteht, ist möglich. Über den Antagonismus zwischen kirchlicher und weltlicher Kunst im Mittelalter vgl. W. Nagel, Geschichte der Musik in England I. Straßburg, 1894. Zur ganzen Anm. vgl. Walker, Historical memoirs of the Irish bards. 1786. — Jones, Musical and poëtical relicks of the Welsh bards. 1786—1824. — V. Lederer, Ursprung und Heimat der Mehrstimmigkeit. 1906. (Das Buch verrät großes Wissen, ist aber voll von phantastischem Überschwange).

Digitized by Google

ten Herzen entsprungenen echten Volksweisen atmeten nach Geist, Wort und Ton die Luft der Kirche, die allen Bedrängten ein festes Asyl, eine wohlgeordnete Geistesheimat bot und über der zerfallenden alten Welt eine neue Welt lichtgoldener Hoffnung erschloß. Die Weisen, die im Dome wie in der verlorenen Waldkapelle, in den Wiesengründen wie auf der einsamen Halde erklangen, so beruhigend, so freundlich-milde tröstend, beherrschten die Gemüter und erweckten im Herzen des Volkes verwandte Klänge. Das harmlose Spiel der Töne wurde in jener dunkeln, sturmbewegten und zerrissenen Zeit zum einenden Bande für die getrennten Geister und Nationen.

Zweiter Abschnitt.

Der Volksgesang.

Überblick.

Der antiken Melodie tritt im Volksgesange die moderne gegenüber. Während die antike Melodie durch das Verhältnis zum Texte bedingt und wesentlich nur aus diesem zu verstehen ist, stellt die moderne Melodie ein rein musikalisches, nur durch das Gestaltungsgesetz der Musik als tönender Bewegung bedingtes Gebilde dar. Sie ist ein in Töne umgesetztes Bewegungsbild. Was sie als eine Form der Bewegung kennzeichnet, ist der Rhythmus; was sie als eine bestimmte Form *tönender* Bewegung charakterisiert, ist die Symmetrie, die Periodik, welche fordert, daß die Melodieabschnitte in bestimmter Zeitfolge wiederkehren und daß die Bewegung zu einem deutlich wahrnehmbaren (musikalischen) Abschlusse komme. Ihr Naturvorbild ist der Tanz, ihre einfachste Form die im Grundtone und in der Ober- oder Unterdominante als ihren Angelpunkten festgehaltene, im Grundtone der Tonart zum Abschlusse kommende Liedmelodie. Der anhebenden Bewegung entspricht der erste Teil, der mit dem Halbschlusse (auf der Ober- und Unterdominante, auch der Terz) endet; der zur Ruhe zurückkehrenden Bewegung entspricht der zweite Teil, der seine Zusammengehörigkeit mit dem ersten dadurch bekundet, daß er dessen Motive verarbeitet, ganz oder teilweise wiederholt und mit dem Grundtone abschließt.

Die moderne Melodie ist harmonisch zu verstehen, d. i. aus der

Digitized by Google

Beziehung der Melodietöne zum Grundtone, genauer zum Grunddreiklange der Tonart, der die Formel für den Tonkreis bildet, in dem sich die Melodie bewegt, während die antike Melodie durch die Aufeinanderfolge, die Abstände der Töne voneinander, ihr Verhältnis zueinander charakterisiert wird.

Während die antike Melodie, je charakteristischer sie gebildet ist, der harmonischen Interpretation widerstrebt, weil diese ihrer charakteristischen Eigentümlichkeit, der Feinheit melodischer Zeichnung Eintrag tut, fordert die moderne Melodie die harmonische Interpretation, weil diese erst die Beziehung ihrer Töne zum Mittelpunkte des Tonkreises, zum Grundton, ins Licht stellt, ihre charakteristische Eigentümlichkeit ganz zum Ausdruck bringt.

Zu voller Geltung kommt das Gesetz moderner Melodiebildung im Volksgesange. Dieser ist in seinen Anfängen mit dem gemeinsamen Handeln der Volksgemeinde aufs engste verbunden und demgemäß als Massengesang zu denken, der die feierlichen Handlungen des Gottesdienstes, den Auszug zur Schlacht, den Hochzeitsreigen begleitet. Er folgt den Schritten der Bewegung, sei es des ernst hinschreitenden Tanzes um den Opferaltar, sei es des Marsches der zum Kampfe ausziehenden Streiter, sei es des fröhlichen Reigens. Immer bestimmt der Gang der Bewegung die musikalische Gestaltung. Die Melodie will nichts anderes sein als deren tönendes Gegenbild, klingende Bewegung. Der „Ton", der Text und Weise verbindet, ist ein Bewegungsbild.

Die jungen Völker, welche die antike Kultur ablösten, hatten ihren Volksgesang. Schon um der engen Verbindung willen, in der dieser mit dem heidnischen Kultus und den heidnischen Gebräuchen stand, hatte er dem römischen Kirchengesange weichen müssen. Dieser beherrschte die musikalische Phantasie und Hervorbringung um so mehr, als die Pflege des Gesanges fast ausschließlich in den Händen der natürlichen Lehrmeister des Volkes, der Geistlichen und Mönche, lag. Aber ganz zurückdrängen ließ sich der nationale Gestaltungstrieb nicht. Er machte sich in dem Maße geltend, als das Selbstgefühl der Völker auch der Kirche gegenüber erwachte und erstarkte, und als noch andere Stände neben den Klerikern an der geistigen Führung der Völker sich beteiligten.

Mit den Kreuzzügen rückte der Ritterstand als der Vertreter edler Sitte und feiner Bildung an die Spitze der Gesellschaft. Im Kreise

Digitized by Google

der ritterlichen Gesellschaft bildete sich im Zusammenhange mit der ritterlichen Poesie auch eine eigene Art des Gesanges, der ritterliche oder höfische Gesang, aus, die erste Form des lyrischen weltlichen Gesanges.

Der erste Kreuzzug verlieh dem provenzalischen Ritterstande besonderen Glanz; daher wurde provenzalische Weise, Bildung und Art das Muster echten Rittertums und das Lied der Troubadours das Lied der Singenden überhaupt. In der herrlichen Hohenstaufenzeit ging der Glanz der Romantik auf Deutschland über. Im selben Maße, als Deutschland an Bedeutung die romanischen Völker der Zeit überragte und sich selbständig entfaltete, gewann das Lied auch an Selbständigkeit, an individuellem Ausdrucke und lyrischem Gehalte. Die nächst höhere Stufe des lyrischen Gesanges bezeichnet das deutsche Minnelied.

In Deutschland blieb aber die Sangeslust und Sangeskunst nicht bloß das Vorrecht der Adligen, der Gebildeten im damaligen Sinne, vielmehr griffen hier auch die ehrsamen reichsstädtischen Bürger nach der hohen Kunst, ja das Volk selbst schuf sich Lieder, die einem ganz anderen Boden entstammten und eine ganz andere Luft atmeten als der ritterliche und bürgerliche Gesang. Der bürgerliche Meistergesang brachte die Kunst des Gesanges ins tägliche Leben, aber erst im Volksgesange, der mit dem 13. Jahrhundert zu neuem Leben erwachte, löste sich die moderne Melodie von der antiken als ein selbständiges musikalisches Gebilde ab und trat ihr als der verheißungsvolle Keim einer neuen musikalischen Formsprache gegenüber.

1. Der ritterliche Gesang[1]). Der ritterliche Gesang gilt als ein notwendiges Erfordernis adliger Bildung; wo die letztere blüht, da blüht auch der erstere. Unter allen Ländern ragt die Provence als das sonnige Land der Romantik hervor; auch die nördliche Champagne, Flandern, Brabant sind Heimatstätten des höfischen

[1]) Vgl. J. Sittard, Jongleurs und Menestrels. V. Sch. f. M. W. I (1891). S. 175. — F. C. Diez, Die Poesie der Troubadours. 2. Aufl. Von K. Bartsch. Leipzig 1883. — G. Raynaud, Bibliographie des chansonniers. 2 Bde. 1884. — E. Schwan, Die altfranz. Liederhandschriften. Berlin 1886. — J. B. Beck, Die Melodien der Troubadours. 1908. (Bisher 1 Bd.) (Der Chansonnier de St. Germain wurde 1892 von Mayer und Raynaud in photographischem Fassimile herausgegeben.) — J. B. de la Borde, Essai d'un catalogue des artistes originaires des Pays-Bas ou employés à la cour des ducs

Digitized by Google

Gesanges, dem zu huldigen für Könige und Fürsten Liebhaberei und Ehrensache war. Richard Löwenherz, Thibaut von Navarra, ja sogar der Mörder Konradins, Karl von Anjou, waren Freunde der Kunst. Die aristokratische Anschauung der Zeit machte einen Unterschied zwischen dem Dichter und Sänger (Jongleür, Menestrel, Menetrier, Minstral), der die Kunst übt um ihrer selbst willen, ohne Entgelt, und dem Dichter und Sänger, der sein Können in den Dienst des Erwerbes stellt, sei es, daß er in der unmittelbaren Umgebung eines der weltlichen oder geistlichen Großen bleibende Stellung findet, sei es, daß er von Ort zu Ort zieht, bald im hohen Schloß die Helden, bald in Städten und auf Festen das Volk mit seinen Liedern zu erfreuen. Nur der erstere ist der troubadour (in Südfrankreich), der trouvère (in Nordfrankreich) vornehmen Stils; der letztere, weil er seine Kunst um Lohn übt, gehört der großen Klasse der jongleurs[1]) an, ob er selbst dichtet, also strenggenommen den Namen des Troubadours verdient, oder als Sänger und Musiker die Werke des Troubadours nur zum Vortrage bringt. Diese ausübenden Troubadours, die Nachfolger der alten Barden, besangen gleich den Rhapsoden der Griechen die Taten der Helden, aber auch die der Heiligen und Märtyrer. Sie bildeten die vornehmste Gruppe unter den Jongleurs, zu denen alles gerechnet wurde, was

de Bourgogne aux XIV. et XV. siècles. Paris 1849. — A. Tobler, Spielmannsleben im alten Frankreich (in der Zeitschrift „Im neuen Reich". 1875. Heft 9). — E. Schwan, Die Geschichte des mehrstimmigen Gesanges und seiner Formen in der französischen Poesie des 12. und 13. Jahrh. (In den Verhandlungen der 30. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Gießen. 1885.)

[1]) So Sittard a. a. O. S. 189: „Troubadour ist der generelle Ausdruck für den Kunstdichter, den Schöpfer von Text und Weise; jongleur (jogleor, joglars, joglairs vom lateinischen joculator, womit die Histrionen, Gaukler, Spezialitätenkünstler aller Art gemeint sind) ist der Gattungsname für alle, die aus der Kunst ein Gewerbe machen, die Bezeichnung also auch für den Dichter, Sänger, Spielmann, wenn er von der Kunst lebt, ob er sachlich troubadour (Erfinder) ist oder nur ausübender Künstler. Hiernach sind drei Stufen zu unterscheiden: 1. der troubadour, der nicht jongleur ist; 2. der troubadour, der zugleich jongleur ist; 3. der jongleur, der seine Kunst nur als ausübender Sänger und Musiker übt, die Gesänge anderer troubadours zum Vortrage bringt. Mit den letzteren fallen in der Sache die minstrels zusammen. Der Name stammt aus England (von ministeriarii) und bezeichnet Diener, die ihre Herren durch Ausübung einer Kunst zu unterhalten hatten, somit Künstler (jongleurs), die in einem Dienstverhältnis zu einem Vornehmen standen, wird aber schließlich, wie der Name jongleurs, Gattungsbezeichnung für die fahrenden Künstler aller Arten."

Digitized by Google

mit irgendwelchen Künsten seinen Erwerb suchte, und hatten mit letzteren meist das unstete Wanderleben des fahrenden Mannes gemein. Aber der Adel der höheren Kunst, die sie pflegten, schied sie in der Schätzung des Publikums scharf vom gemeinen Volke der Fahrenden. Gerne traten sie in den Dienst und Schutz der Großen, und es bildete sich dann oft zwischen dem Sänger und dem Herrn ein Vertrauensverhältnis. So hat (wie die Sage das Verhältnis ausschmückt) der Sänger Blondelle de Nesle seinen Herrn, den König Richard Löwenherz, durch seine Treue gerettet; in dunkler Nacht war er nach langem Suchen und Irren an die Burg Dürrenstein gekommen, hinter deren Mauern Richard schmachtete; Blondelle weiß das nicht sicher, in der Nähe des Schlosses stimmt er ein Lied an, das er einst mit dem Könige gedichtet. Als er innehält, singt Richard weiter — so erhält Blondelle Gewißheit, und Richard wird befreit.

Die Lieder der Troubadours feierten alles das, was das ritterliche Leben bewegte und dem adligen Gemüte wert war: Treue, Frauenliebe, Marienverehrung waren die Grundstimmungen, die alle Dichtung beherrschten. Die Gottesverehrung hatte sich auf den Marienkult konzentriert, und die Frauen waren der Mittelpunkt des feineren, gesitteten Verkehres. Unter den Marienliedern finden sich wundersam zarte Blüten echter, minnender Frömmigkeit. Die Lieder, welche die Frauenliebe feierten, waren in Tanzweise gehalten; sie zerfielen in Reihentänze (carols von choreola, später rondet de carols, rondeau — in Deutschland „umme gende tenz") und Hüpftänze (espringale, espringerie, „springende tenz"), in welchen Arten wir zwei Grundtypen für die spätere Instrumentalmusik zu erkennen haben. Auch Balladen wurden von den Troubadours gedichtet.

Zu den bedeutendsten Erfindern von Weisen zählen eben solche nicht höfische, sondern fahrende Komponisten wie Adam de la Hale[1]), der „boiteux" („Bucklige") oder „bossu" d'Arras (geb. um 1240), der, ursprünglich zum Geistlichen bestimmt, das romantische Leben des fahrenden Sängers dem geistlichen Rocke vorzog und zu

[1]) Über ihn als Komponisten vgl. auch weiter unten. Literatur: H. Guy, Essay sur la vie et les œuvres littéraires d'A. d. l. H. 1898. — Coussemaker gab die „Œuvres complètes du trouvère A. d. l. H." 1872 heraus. — A. Guesnon, Une édition allemande des chansons d'A. d. l. H. Paris 1900.

Digitized by Google

Neapel im Dienſte Roberts II. von Artois ſtarb (1287); ferner Guillaume von Machaut[1]), „le noble rhétorique“ (etwa 1300 bis 1372), Gaucelm Faidit und andere[2]).

Was den muſikaliſchen Charakter betrifft, ſo läßt das Lied der Troubadours ſchon die Eigentümlichkeiten der heutigen franzöſiſchen Chanſons ahnen. Leicht, in deklamatoriſch-pointierender Rezitation fließt die Melodie anmutig hin, gewiſſe Wendungen ſind ſtereotyp, die melodiſchen Einſchnitte und Ruhepunkte ſind vom Worte abhängig, das mit Strophenbau und Reim der Melodie gewiſſe Schranken auferlegt, aber auch eine gewiſſe Symmetrie ſichert.

Hiervon abgeſehen iſt die Melodiebildung vom gregorianiſchen Geſange noch ziemlich ſtark beeinflußt (Vermeidung der großen Terz!), ſo daß wir im höfiſchen Geſange nicht ein Neues, ſondern nur den Übergang zu einem Neuen erblicken dürfen. — Die Notierung geſchieht noch mit der ſchwarzen nota quadriquarta [longa, brevis, semibrevis, plica][3]).

In der Heimat des gregorianiſchen Geſanges, in Italien, war die Luſt des Geſanges verſtummt. Dort war im romantiſchen Mittelalter trübe, ſchwere Zeit; wie ein ſchöner, flüchtiger Traum erſcheint die kurze romantiſche Blüte unter Friedrich II. Wohl gab

[1]) Vgl. A. Thomas, Extraits des archives du Vatican. III. G. de Machaut (Romania X. 325). — Joh. Wolf, Geſch. d. Menſuralnotation. 1904. — Riemann, Handbuch und „Hausmuſik aus alter Zeit“. Als Kontrapunktiker ſteht M. unter dem Einfluſſe der Pariſer ars antiqua, ſeine Balladen und Rondos laſſen die Einwirkung der Florentiner ars nova erkennen (ſ. u.).

[2]) Ein ausführliches Verzeichnis ſ. bei Beck a. a. O. Dazu Riemanns Handbuch I. 2, 232 ff. Riemann legt dar, daß die erſten Troubadours das Geſetz, nach dem miteinander reimende Verszeilen auf eine ähnliche melodiſche Struktur Anſpruch haben, noch nicht kennen. Es entwickelte ſich aber damals das Prinzip, zwei gleichgebauten „Stollen“ einen verſchiedenen „Abgeſang“ folgen zu laſſen. Am anſprechendſten unter den Liedern der Genannten und anderer ſind die Tanzlieder (ballada, danza, estampiada) und Paſtourellen. Daneben chansons, die beſonders in Deutſchland begierig aufgegriffenen Taglieder, Tenzonen (Streitlieder, die Themen des Frauendienſtes zwiſchen oft fingierten Perſonen behandeln [vgl. den deutſchen Wartburgkrieg]). Als berühmte Pflegeſtätten dieſer Kunſtrichtung erſcheinen die Höfe der Grafen von Provence, Poitou (R. Löwenherz), Aragon, Kaſtilien und Leon, des Thibaut von Champagne, ſpäteren Königs von Navarra, des Karl von Anjou uſw.

[3]) Die Frage der Entzifferung der Melodien der Troubadours hat bereits eine eigene Geſchichte. Leitender Geſichtspunkt iſt heute die Abhängigkeit des muſikaliſchen Rhythmus vom Metrum des Wortes. Vgl. zu der ganzen Frage Riemanns Handbuch I, 2. Kap. XV.

Digitized by Google

es sangesfreudige Gemüter, wie das des frommen Franz von Assisi, der „mit der Schwalbe abwechselnd" auf einsamen Gängen „Gottes Lob" sang, oder Bonaventura, Giacopone da Todi, Giacomino da Verona — aber wenn sie die Saiten stimmten, so war es zu glühend-religiösen Gebetsliedern, wie sie in düsterer Not dem Gemüt entströmten. In ihnen fand das bedrängte Volk seine Stimmung wieder. Sie mögen jenen Volkssequenzen der vorigen Periode ähnlich gewesen sein; wir wissen es nicht, denn mit der stürmischen Zeit, die sie geboren hat, sind jene Weisen verklungen und verweht.

In Deutschland[1]) erhält der romantische Geist gemäß dem deutschen Charakter ein eigentümliches Gepräge von Ernst und Innigkeit, gepaart mit Frömmigkeit und Zartheit[2]). Dementsprechend ist die „deutsche Minne" vielfältig etwas ganz anderes und viel Tieferes als die Galanterie und Empfindungsseligkeit der Provenzalen. Sie ist warm und tief, in ihrer dichterischen Äußerung oft einförmig und eintönig. Ihre unter Begleitung von Harfe oder Fiedel vorgetragenen Weisen, zumal die späteren, nähern sich dem eigentlichen Volksliede. Auch die soziale Stellung der Sänger ist in Deutschland eine andere als in Frankreich. War es hier der Adel, welcher der Sangeskunst Glanz und Ehre verlieh, so ist es dort die Kunst selbst, die den Sänger adelt, ob er von edlem Range ist oder nicht. Der Edelgeborene ist des Saitenspieles kundig; wacker

---

[1]) Friedrich Heinrich von der Hagen, Minnesänger. Bd. 4. Leipzig 1858. — Jakob Falke, Die ritterliche Gesellschaft im Zeitalter des Frauenkultus. Berlin 1872. — Alwin Schultz, Das höfische Leben zur Zeit der Minnesänger. I. Leipzig 1879. — Fr. M. Böhme, Altdeutsches Liederbuch. 1877. — P. Runge, Sangesweisen der Colmarer Handschrift. 1896. — H. Rietsch, Die Mondsee—Wiener Liederhandschrift. 1896. — Oswald Koller, Die Lieder Oswalds von Wolkenstein. (D. d. T. i. Ö. IX, 1.). 1902. — G. Holz, F. Saran und E. Bernoulli, Die Jenaer Liederhandschrift. 2 Bde. Leipzig 1901. — P. Runge, Die Lieder Hugos von Montfort mit den Melodien des Burk Mangolt. 1906.

[2]) Der Umfang der Einwirkung der provenzalischen auf die deutsche Lyrik des Mittelalters ist strittig. Wie jene dieser zeitlich voraufgeht, so ist die bretonisch-keltische epische Dichtung älter als die provenzalische. Sie, die bretonisch-keltische Dichtung, hat die deutsche Dichtung direkt beeinflußt. Mit vollem Rechte hebt aber Riemann hervor, wie die deutsche ritterliche Poesie niemals das Grundgesetz der Versakzentuierung durch Betonung der Hebungen und Außerachtlassung der nebensächlichen Senkungen preisgegeben und in bloße Silbenzählung verfallen sei. Dies geschah freilich (oder bahnte sich zum mindesten wohl an), als die Dichtung in die bürgerlichen Hände der Handwerker kam.

Digitized by Google

ſtreicht im Nibelungenliede der Held Volkher ſeine Geige, einen „ſüezen laich“ harpfete Triſtan der Iſolde; Friedrich I. und II., Heinrich VI. ſind feurige Verehrer und kundige Meiſter in Geſang und Saitenſpiel. Nicht wie in Frankreich gilt der bürgerliche Sänger als trouveur bastard, die Kunſt adelt auch ihn: bei dem Sängerkrieg auf der Wartburg 1207 läßt die Sage neben den Adligen, den „rittermäßigen Mann und geſtrengen Weppenen“, wie Wolfram von Eſchenbach, Walter von der Vogelweide, Heinrich von Zwetſchin, gleich geehrt einen Biterolf ſtehen, der „einer von dez landgraven hofgeſinde“ war, ebenſo einen Heinrich von Aiftirdingen, der „ain borger uz der Stadt Yſenache“ heißt. — Auch fahrende Sänger kehren ein, aber künſtleriſche Vornehmheit der Geſinnung adelt ſie; ihr Sang iſt der Dank für die freundliche Aufnahme, die der Burgherr gewährt[1]).

Die Minneſänger verwenden alle Kunſt auf den feinſinnigen Ausbau des ſprachlichen Gerüſtes ihrer Lieder, die rein muſikaliſchen Wendungen und Akzente dienen nur dazu, die Worte gleichſam in die rechte Beleuchtung zu rücken[2]): es iſt alſo faſt ausſchließlich eine melismatiſch-deklamatoriſche, in ſtereotypen Wendungen ſich ergehende Muſik; dies iſt namentlich bei der älteren Reihe der Minneſänger der Fall, welchen z. B. die bekannten Meiſter, der Kürenberger, Meinloh von Sevelingen, Dietmar von Eiſt u. a. m., angehören[3]).

Die Kunſt der Strophenbildung und des Versbaues hält ſich noch in den Grenzen des Einfachen und Natürlichen, während ſie ſpäter ins Geſuchte und Künſtliche geſteigert wird. Das rhythmiſche Gefüge des Textes legt der ihn umkleidenden Melodie noch nicht ſo enge Feſſeln an wie ſo manche kunſtvoll gebaute und mannigfach gegliederte Strophe der folgenden Zeit; die Melodie kann ſich mit ihren Tongängen dem Texte zwanglos anſchmiegen und die Wortgruppen mit ihren Tongruppen oder Melodiephraſen um-

[1]) Hervorragende Pflegeſtätten der Kunſt waren die Höfe der Hohenſtaufen, der öſterreichiſchen Herzöge, der Landgrafen von Thüringen uſw.

[2]) Unſere Kenntnis der Minneſingerweiſen iſt noch eine zu beſchränkte, um ein ſummariſches und abſchließendes Urteil zu ermöglichen.

[3]) Auch in der Minnedichtung ſtimmt die muſikaliſche Notierung mit der der kirchlichen Weiſen des Mittelalters überein. Daß eine endgültige Erſchließung dieſer wichtige Rückſchlüſſe auf die rhythmiſche Natur jener geſtatten würde, ſei beiläufig angemerkt.

Digitized by Google

spannen, ohne daß dadurch das Textgefüge gelockert wird. So entsteht sie auch noch meist mit dem Texte selbst, ist für diesen erfunden und auf ihn berechnet. Mit der Zeit aber löst sie sich von dem einzelnen Texte ab, verliert die enge Fühlung mit dem dichterischen Worte und begnügt sich damit, das rhythmische Gefüge des Textes, gleichsam das musikalische Element der Poesie, mit Klang zu erfüllen, in musikalischer Gestalt darzustellen. Sie wird dann zum selbständigen „Ton", in welchem alle möglichen Texte gesungen werden können, wenn sie nur dasselbe rhythmische Gefüge, die gleiche Strophenbildung haben. In dem Maße, wie dies geschieht, kristallisiert sich die ursprünglich den Text wie der Efeu den Stab umkleidende Melodie zu einem völlig selbständigen, dem eigenen Bildungsgesetze folgenden musikalischen Gedankengange, zu einer in sich selbst geschlossenen, von der Sprache unabhängigen tönenden Bewegungsform, und ebendamit nähert sie sich Schritt für Schritt der modernen Melodie, wie sie im eigentlichen Volksliede allmählich heranreift und zur Herrschaft kommt. Diese Entwickelung wird wesentlich dadurch gefördert, daß die Strophenbildung und der Versbau künstlich und gesucht werden, so daß die immer noch steife und unbeholfene Melodiebildung dem Texte nicht mehr genau folgen und sich ihm nicht mehr anschmiegen kann, ohne das sprachliche Gefüge zu zerstören oder wenigstens zu verdecken. Den Hauptanteil an dieser Entwickelung haben die Meistersänger, doch leiten einzelne der jüngeren Minnesänger zu diesen über. Die Folge ist für die Poesie die, daß auch bei ihr das formale Element das dichterische überwuchert, das Interesse sich der Verskünstelei zuwendet.

Das unmittelbare Hinstreben zum Volksliede zeigen die Melodien eines Oswald von Wolkenstein[1]), während der vielgefeierte Heinrich von Meißen (Frauenlob) den Übergang zu den Meistersängern bildet.

2. Der Meistergesang. Mit dem Zerfalle des Reiches und dem Aufkommen des nüchternen, berechnenden Habsburg erlosch der

[1]) Hier ist noch besonders Neidharts von Reuenthal (12./13. Jahrh.) zu gedenken, dessen in einer Handschrift des 14. Jahrh. enthaltene Lieder (v. d. Hagen a. a. O.) geradezu aus dem volkstümlichen Tanze herausgewachsen zu sein scheinen. Das früher betonte Gesetz, die musikalische Struktur sich parallel der Reimordnung bilden zu lassen, erscheint bei Neidhart bereits ziemlich entwickelt, wenn auch noch nicht durchgeführt. Seine Melodik ist frisch und belebt. Mit besonderer Liebe hat sich des trefflichen Meisters H. Riemann angenommen (Bearbeitungen usw.).

Digitized by Google

Glanz des romantischen Rittertumes. Die edle Erscheinung des Kaisers Maximilian, des letzten Ritters, ist selber schon die Nachblüte. Der Minnegesang verstummt, die Kunst geht ins bürgerliche Leben über; die ehrsamen Bürger gewinnen Interesse und Freude daran, verledern sie aber auch gründlich: der Meistergesang[1] hat das Verdienst, der edelsten Kunst das friedliche Daheim der Familie geöffnet zu haben[2], so wenig Wert seine musikalischen Leistungen in künstlerischer Hinsicht haben[3].

Herzliche Frömmigkeit, gepaart mit spießbürgerlicher Engherzigkeit, kennzeichnet den Geist ihrer Schule. Dem Gesange wird, so enge und prosaisch im übrigen die Kunst aufgefaßt wird, die höchste

[1] Die etwas gewaltsamen Eingriffe des Bearbeiters in die Fassung dieses Abschnittes waren nicht zu umgehen, wie der Kenner des Meistergesanges und seiner Geschichte ohne weiteres zugeben wird. Ich habe mich jedoch bemüht, vom ursprünglichen Texte Köstlins so viel wie nur irgend möglich zu retten, obwohl manches davon ohne Schaden gestrichen werden könnte. — Vgl. J. C. Wagenseil, De Germaniae Phonascorum. Von der Meistersinger Origine, Praestantia, Utilitate et Institutis Sermone Vernaculo liber. Altorf Noric. 1697. — C. Spangenberg, Von der kunst der musica, auch von aufkommen der meistersänger. 1598. Von A. Keller als Nr. 42 der Publ. des Liter. Vereins (Stuttgart) herausgegeben. — J. Grimm, Über den altdeutschen Meistergesang. Göttingen 1811. — F. Schnorr von Carolsfeld, Zur Geschichte des deutschen Meistergesangs. Berlin 1872. — A. Puschmann, Gründlicher Bericht des deutschen Meistergesanges. Herausg. v. R. Jonas. Halle 1888. — A. Puschmann, Gründl. Bericht des deutschen Meistergesanges zusamt der Tabulatur. 1571. (Neudruck Halle, Niemeyer). — G. Münzer, Das Singebuch des A. Puschmann. Leipzig 1907. — R. Genée, H. Sachs und seine Zeit. Leipzig 1902. — W. Nagel, Studien zur Geschichte der Meistersänger. Langensalza 1909. (Hier die weitere Literatur.)

[2] Sein Verdienst läßt sich weniger musikgeschichtlich als kulturhistorisch bemessen: die Meistersänger als Vertreter der Zünfte haben die zwischen diesen herrschenden Zwiespalte durch ihre Kunstpflege oft überbrückt, haben den Bestrebungen der deutschtümelnden Gesellschaften erheblich vorgearbeitet und auf Reinhaltung der Sprache von fremden Einwirkungen gehalten; sie haben der deutschen Schauspielkunst gedient und (noch in ihren Ausgängen) der italienischen Oper Widerstand geleistet.

[3] Dies Urteil läßt sich nicht mehr ganz aufrecht halten. Freilich ist ein Unterschied zwischen der entwickelungsgeschichtlichen und der absoluten Bedeutung des Meistergesanges. Jene ist in der Tat nicht vorhanden; die Melodik des Meistergesanges an sich aber ist, soweit sie volkstümlichen Charakter trägt, frisch und hübsch. — H. Sachs als Komponist ist eine keineswegs lächerliche Gestalt, und um ihn stellen sich andere Meister nicht geringeren Grades. Das Werk, auf das sich Köstlins Urteil vorwiegend gründete, Wagenseils auch von Wagner benutztes Buch, beginnt heute als Quelle glücklicherweise mehr und mehr zu versanden.

Digitized by Google

Bedeutung beigelegt, er ist eine Äußerung der Frömmigkeit, der Schmuck des religiösen Lebens, ein Schmuck aber auch bei froher Geselligkeit. Die Meistersänger wollen „eine öffentliche, christliche Singschule abhalten, Gott dem Allmächtigen zu Lob, Ehr und Preis, auch zur Ausbreitung seines heiligen göttlichen Worts". Die musikalische Feier ist für die braven, ehrenfesten Männer ein Gottesdienst: darum ist sie der Schmuck des Sonntags oder Feiertags; am liebsten wählt man zum Ort der Abhaltung der „Singschule" die Kirche selbst, denn der Gesang ist die Fortsetzung des Nachmittagsgottesdienstes. Dieser Auffassung zufolge „sollte nichts gesungen werden, denn was heiliger, göttlicher Schrift gemäß ist, auch verbotten sein, zu singen alle Straffer und Reitzer, daraus Uneinigkeit entsteht, und alle schandbaren Lieder"; nur das, was dem ehrsamen, frommen Bürgersinne das Höchste und Erhabenste, das Heiligste und Verehrungswürdigste war, die Heilige Schrift, war ihm würdig genug, in den Schmuck der Töne gefaßt zu werden. Und da waren es nicht etwa die Ideen, die Gedanken oder die lebendigen Gestalten des Evangeliums, die man sich singend vor die Seele rückte, sondern ganz im Einklange mit dem orthodoxen Schriftdogma, das in dem Buchstaben das Werk des Heiligen Geistes erblickte, war es die „Geschrift" als solche, der Buchstabe, den man ehrte: denn in einem Melodiesatz sang man Kapitelbezeichnung und Geschichte, so im „Langen Ton":

„Genesis am neunundzwanzigsten uns berichtt',
Wie Jakob floh vor sein Bruder" usw.

oder

„Matthäus schreibet am achten: Christus trat in ein Schiff" usw.

Es ist eine Art Laiengottesdienst, den sich der ehrsame Bürgersinn schafft; darum geht auch alles dabei nach Regel und Vorschrift wie im kirchlichen Gottesdienste[1]).

[1]) Je mehr Geltung der Protestantismus gewann, dem der Meistergesang ein getreuer Schildknappe war, je mehr die ihn vom Katholizismus scheidenden Gegensätze dem Volke zum Bewußtsein kamen, je mehr der Fehden in den kirchlich-politischen Lagern erwuchsen, um so mehr nahm auch der Meistergesang an derlei Fragen Anteil, wie er sich denn überhaupt niemals auf „die Schrift" festgelegt hatte. Ganze Abende wurden der Betrachtung Luthers und seines Werkes, Gustav Adolphs oder anderer Führer des Protestantismus eingeräumt, politische Dinge wurden behandelt, aber auch der Betrachtung von allerlei schrecklichen Naturereignissen, Erdbeben, Pest usw., einige Zeit gewidmet. Die Meistersänger

Digitized by Google

Was bei dem Kirchengesange die liturgische Vorschrift war, das tat bei dem selbstgeschaffenen Gottesdienste Zunftregel und Sittenzensur. Die Kunst selbst ist in ihrem Detail bestimmt, und bis ins einzelnste hinein sind ihr die Regeln der Ausführung vorgeschrieben. Für deren Einhaltung haben bei jeder Zusammenkunft die „Merker" zu sorgen; die poetisch-musikalische Grammatik, die der Sänger befolgen mußte, war in der „Tabulatur" niedergelegt.

Die Gesellschaft ist in ihrer Weise zunftmäßig, hierarchisch gegliedert: an der Spitze steht der Obermeister (Kronenmeister, Merkmeister), der mit seinen Merkern, mit dem Büchsenmeister (Kassier) und dem Schlüsselmeister (Verwalter) den Zunftvorstand bildet; die Bekanntschaft mit der Kunst der Ausführung und Hervorbringung bestimmt jedem den Grad und die Stellung, die er in der Gesellschaft einnimmt, vom „Schüler" an, der noch an den Regeln lernen muß, bis zum „Meister", der imstande ist, einen „Ton" zu verfertigen [1]).

Jede Zusammenkunft wurde mit dem Freisingen eröffnet; da sang jeder nach Herzenslust: die Merker waren noch nicht tätig.

Dann folgte das Hauptsingen; die Fehler, auf welche die Merker zu achten hatten, waren in erster Linie Verstöße gegen die „Geschrift", dann technische Fehler in der Silbenzählung, dem Reime, der Singmanier; in letzterer Hinsicht wurde besonders Jagd gemacht auf das „Mundieren" (falsch oder zu hoch singen), die „falschen Blumen" (Koloraturen), den „Vorklang". Wehe, wer sich „versungen" hat, der tritt mit Schmach ab. Wer „aus rechter Kunst das Beste tut", erhält das „Schulkleinod", den „Davidsgewinner", eine mit Schaustücken behangene goldene Kette; auch ein Kranz von seidenen Blumen bildete den Preis.

Die Melodien der Meistersänger lehnen sich hinsichtlich der Tonfolge an den römischen Choral an [2]). Die Erfindung ist sichtlich von

traten auch gewissen praktischen Fragen in ihren Liedern nahe. So behandelten sie die Frage der Kindererziehung usf. — An Versuchen, den Meistergesang im katholischen Deutschland einzuführen, fehlte es nicht. Viel Erfolg war diesen Bestrebungen freilich nicht beschieden.

[1]) Der Vorschriften sind viele und an den einzelnen Orten voneinander abweichende. Sie hier im einzelnen aufzuführen, ist nicht angezeigt. Vgl. Nagel a. a. O.

[2]) Als Quellen des Meistergesanges kommen in Betracht: das Volkslied als weltliches und, soweit es der Reformation angehört, als geistliches Lied; der

Digitized by Google

dem Kirchengesange beherrscht. Im Periodenbaue aber, der streng geregelt ist, folgen die Meistersänger einem anderen Bildungsgesetze. Das Lied (= Bar) zerfiel in mehrere Strophen, deren jede man „Gesätz" nannte. Jedes Gesätz (= Strophe) bestand aus zwei Stollen, d. h. gereimten Zeilen, die nach gleicher Melodie gesungen wurden. Was nach der Wiederholung folgte, hieß Abgesang. Diese Gliederung strebt nach dem Volksliede hin, sie ist für das Kirchenlied vorbildlich geworden. Die Melodie wird ganz unabhängig vom Inhalte des Textes; sie ist nur noch das Gefäß, das Silben und Reime aufzunehmen hat. Jede Melodie hat ihren Namen: diesen gibt ihr entweder der Erfinder (der Ton Heinrich Müglins, der Ton Frauenlobs, Marners, Regenbogens u. a.), oder sie wird unter Assistenz zweier Gevattern mit „einem ehrlichen und nicht verächtlichen Namen" getauft[1]; alles geht ehrsam, pünktlich, nüchtern zu. Solche „ehrsame, nicht verächtliche Namen" sind z. B. „die Jungfrauweis", „die abgeschiedene", „die Vielfraßweis", „Schreibpapierweis", die „fröhliche Studentenweis" u. a.

Der Meistergesang verbreitete sich weithin: wie sehr diese bürgerliche Kunstbestrebung im deutschen Gemüte wurzelte, zeigt der Beifall, der dem Werke überall gezollt wurde. Jeder ordentliche Bürger konnte der Meistersängerzunft angehören. Es blühten neben der Schule von Mainz (Frauenlob), die bis ins 16. Jahrh. durch ihr „großes Buch", ihre Tabulatur, eine zentrale Bedeutung für die übrigen Schulen hatte, die Schulen zu Nürnberg (H. Sachs), Straßburg, Freiburg, Kolmar, Augsburg, Ulm, Breslau (A. Puschmann, der Theoretiker des Meistergesanges), Steyr, Wels, Schwaz, Iglau, Memmingen.

Auf die Entwickelung der Tonkunst hat der Meistergesang einen

ritterliche Gesang, die Musik der Fahrenden, der offizielle römische Kirchengesang. Die geschichtliche Betrachtung des Meistergesanges hat zwei Perioden zu unterscheiden, die durch die Reformation bedingt sind. Was die Notation ihrer Weisen angeht, so nahmen die Meistersänger wie die ritterlichen Lyriker die Choralnote, wählten aber anstatt der gefüllten die notae cavatae (hohle). Im allgemeinen sind die Gesänge in Semibreven geschrieben, für die „Blumen" werden Minimae verwendet. Auch in bezug auf die Übertragung der Meisterlieder ist man lange in die Irre gegangen, indem auch hier versucht wurde, die Regeln der Mensuralmusik gelten zu lassen.

[1]) Die Sitte der Namengebung erstreckt sich bis in die ritterliche Zeit zurück. Eine abenteuerliche und zum Teil grotesk-lächerliche Form nahm sie erst in der Zeit des Verfalles der Kunst, nach H. Sachsens Tode, an.

Digitized by Google

Einfluß nicht ausgeübt. Seine Weise war zu hausbacken, die Grenze, die die Meister ihrer Kunst selbst setzten, zu enge abgesteckt, da sie nur den einstimmigen, unbegleiteten Gesang pflegten. Sein unsterbliches Verdienst bleibt die hohe, edle Auffassung, die er von der Singkunst gehabt hat und die durch ihn in alle Schichten der bürgerlichen Gesellschaft eingedrungen ist. Der Kunstbetrieb der Meistersänger ist vermöge des keuschen, reinen Sinnes, den sie dazu mitbringen und hineinlegen, der erste Anfang jener spezifisch deutschen, gesinnungstüchtigen, gediegenen Richtung, die in Bach zur Vollendung kommt. Die Meistersänger haben der Tonkunst als einer Kunst des Volkes den Boden bereiten helfen. Das Meisterlied leitet unmittelbar zum evangelischen Kirchenliede über.

Sein Ende fand der Meistergesang erst im 19. Jahrh. In Ulm übergaben im Jahre 1839 die letzten vier Mitglieder der Ulmer Singschule ihre Innungszeichen, Bücher und Fahne dem dortigen Liederkranze mit einer Urkunde. Noch länger schleppte sich die „holdselige" Kunst in Memmingen hin. Nachdem noch ausgangs des 18. Jahrh. alte „Töne" von Sachs u. a. in Übung gewesen waren und Singschule noch 1827 gehalten worden war, begann endlich die Lust am Meistergesange zu erlahmen. Die letzten Meistersänger (die den Namen freilich schon nicht mehr zu Recht trugen) waren 1852 als Leichensänger tätig. Noch 1875 trug sich als Mitglied der Zunft der Schneider Maier in das Stammbuch ein. *Acht* Jahre vor R. Wagners Tode! Ob zuletzt noch irgendeine Tradition an die Meistersängerkunst lebendig war, ist unbekannt geblieben. Was der Meistergesang in den Zeiten der Zünfte war, sind in der jetzigen Zeit die Gesangvereine und Liederkränze; jener hat auf die wahre Volkskunst ahnend hingezeigt, diese haben den Beruf, das Beste der vollendeten Kunst dem Volke zu vermitteln. Der letzte Ulmer Meistersänger, Konrad Best, starb am 9. Juli 1876 in Ulm.

3. Das Volkslied. Das Gesetz der freien Melodiebildung, an welches die Melodien der Minnesänger und Meistersänger nur absichtslos anstreiften, wurde im Volksliede[1]) das gestaltende.

[1]) Vgl. v. d. Hagen, Deutsche Volkslieder. 1807. — Fr. Silcher, Deutsche Volkslieder. 1827—40. — R. v. Liliencron, Die historischen Volkslieder der Deutschen. 1865—69. — Franz Magnus Böhme, Altdeutsches Liederbuch. Volkslieder der Deutschen nach Wort und Weise aus dem 12.—17. Jahrhundert.

Digitized by Google

Fassen wir zunächst den Boden der Entstehung der freien Volksweise ins Auge, so bedarf es kaum der Vorerinnerung, daß auch das Volklied, wie jedes andere Lied, das Werk eines einzelnen ist, sowohl dem Texte als der Melodie nach; für das, was zu einer bestimmten Zeit alle Herzen erfüllt und alle Gemüter bewegt, hat einer durch glückliche Eingebung das rechte Wort und den rechten Ton gefunden, so daß nun in seinem Liede ein jeder die eigene Sprache erkennt und, sobald die Weise ertönt, miteinstimmen muß und miteinstimmen kann, als wäre ihm die Weise längst bekannt und eigen. Sobald das, was in allen lebt, das Treibende, Hervorbringende im Dichter und Musiker ist, kann er wiederum nur als der Dolmetscher des Volksgeistes oder, wenn man so will, des Volksinstinktes angesehen werden; das Lied, wenn auch das eines einzelnen, ist in Wahrheit das Lied des Volkes, ein Volkslied.

Hierin liegt die tiefe Bedeutung des echten Volksliedes für die Kulturgeschichte begründet. Denn da nur solche Lieder von einem Volke als Volkslieder adoptiert werden, welche wirkliche, reale Stimmungen ausdrücken, so ist das Volkslied, gleichwie das Zeitlied, der getreueste Spiegel der Zeit, welche es geboren hat, ein beredtes Zeugnis von der Stimmung des allgemeinen Gemütslebens, der herrschenden Geistesrichtung, der durchschnittlichen Herzensbildung in einem Volke.

Die ältesten Volksweisen auf ihren Ursprung zurückzuführen, gelingt uns nur selten; sie sind da, sie sind geworden, niemand weiß mehr, woher sie gekommen sind. Von einem Volkssänger besonderer Art erzählt uns die Limpurger Chronik: „In dieser Zeit (1374) war auf dem Main ein Mönch, Barfüßer Ordens, der ward von den Leuten aussätzig, und war nit rein. Der machte die besten Lieder und Reihen in der Welt von Gedicht und Melodeyen, daß

Leipzig. 1877 (woselbst die vollständige Literatur). — Becker, Lieder und Weisen vergangener Jahrhunderte. Leipzig 1853. — F. J. Mone, Schauspiele des Mittelalters. Karlsruhe 1846. — C. Coussemaker, Drames liturgiques du moyen-âge. Rennes 1860. — Czerwinski, Geschichte der Tanzkunst. Leipzig 1862. — P. A. Schubiger, Musikalische Spizilegien über das liturgische Drama, Orgelbau und Orgelspiel, das liturgische Lied und die Instrumentalmusik des Mittelalters. Mit zahlreichen Musikbeilagen. Berlin 1876. (6. Publikation der Gesellschaft für Musikforschung.) — Franz Magnus Böhme, Geschichte des Tanzes in Deutschland. Leipzig 1886. (Weiter sei auf die Liste in Riemanns Lexikon, 7. A., S. 1504a verwiesen, wo auch die Liedersammlungen anderer Völker verzeichnet sind.)

Digitized by Google

ihm niemand auf Rheinesſtrome oder in dieſen Landen wohl gleichen möchte; und was er ſang, das ſungen die Leute gern, und alle Meiſter pfiffen und andre Spielleut führten den Geſang und das Gedicht.“ Wir haben keine dieſer Melodien überkommen; daß es aber ſchon die knappe, rhythmiſch beſtimmte Form des Volksliedes war, in der ſie ſich bewegten, geht aus der Bezeichnung „Reihen“ hervor.

Ein anderes Mal iſt es ein fahrender Schüler, ein fremder Reitersmann, ein Jäger, dem die Urheberſchaft zugeſchrieben wird. Er hat die Weiſe wenigſtens zuerſt in den Ort gebracht; ob er ſie auf ſeiner Fahrt erſt aufgegriffen hat oder ſelbſt der Erfinder iſt, danach wird nicht gefragt. War die Weiſe einmal da — in der Regel wird ſie das Werk eines Profeſſionsmuſikanten geweſen ſein, denn der muſikaliſche Inſtinkt als ſolcher erſchafft nichts —, ſo ſorgten die Pfeifer und Spielleute, das ſog. zünftige Muſikantentum, für ihre Erhaltung und Verbreitung.

Die zünftigen Muſikanten bildeten in jenen Tagen gleichſam die muſikaliſche Preſſe, ihr Stand war der weltbürgerliche Stand der Vagabunden; dadurch bekam ihre Muſik etwas Weltbürgerliches, etwas Gleichartiges in den verſchiedenſten Ländern und Provinzen. Es darf dieſes Moment, welches für die Gleichartigkeit einer europäiſchen Inſtrumentalmuſik ſo bedeutſam iſt, nicht außer acht gelaſſen werden. Nicht nur förderten dieſe Muſikanten die Übung auf den einzelnen Inſtrumenten, legten alſo in techniſcher Beziehung den Grund für die ſpätere Inſtrumentalmuſik, ſondern ſie bereiteten auch dem Verſtändnis für eine derartige reine, abſolute Muſik überall den Boden.

Vielfach mit den „wendiſchen Hunden“ zuſammengeworfen, die von Norden und Oſten her, der zauberiſchen Geige kundig, durch Deutſchland wanderten, waren ſie, ſo willkommen ihre Kunſt auch war, vom Volke doch aufs tiefſte verachtet und gefürchtet; das weltbürgerliche, ungebundene Weſen des fahrenden Mannes ſtieß begreiflicherweiſe ebenſo den eng umfriedeten Bürger wie den feſtſäſſigen Bauern ab; für den letzteren insbeſondere, der gewöhnt war, alles Fremdartige mit unüberwindlichem Mißtrauen zu betrachten, mochte die unwiderſtehlich packende Gewalt der Muſik etwas Unheimliches, Furchterregendes haben; in dem ſirenenhaft ziehenden Tone der Geige, in den lockenden Rhythmen, welche mit Zaubergewalt

Digitized by Google

auch die plumpsten Füße in Bewegung setzten, lag für das abergläubische Volk etwas Dämonisches, Diabolisches. Fiedler und Pfeifer bilden daher in der Volksvorstellung das Gefolge vom Gevatter Tod. Kein Wunder, daß die Vertreter des musikalischen Handwerkes das schwerste Vorurteil wider sich hatten; ein anständiger Mensch und ehrsamer Bürger durfte sich, wenn ihm an seinem guten Ruf etwas lag, nicht mit ihnen einlassen; zweifelte doch das Volk im großen und ganzen keinen Augenblick daran, daß das Gewerbe an und für sich den, der es treibe, in die Hölle bringe[1]).

Dem Staate gegenüber rechtlos[2]), waren sie genötigt, unter sich eine geschlossene Rechtsgemeinschaft zu bilden: so in Wien 1288 die Nikolaibruderschaft mit dem (späteren) „Vogt" der Musik an der Spitze[3]). Es entstand eine nach außen festgeschlossene Bruderschaft mit Zunftgesetzen und Zunftstrafen; Nichtmitgliedern wurde das Handwerk mit allen Mitteln gelegt; Händel der Mitglieder untereinander wurden vom „Geigerkönig", „Spielgraven" auf dem Pfeifertage, der z. B. im Elsaß zu Bischweiler alljährlich stattfand, geschlichtet.

Aus dieser Abgeschlossenheit der Musiker von der übrigen Menschenwelt ergab sich jene Geheimnistuerei, welche die Musik in den Nebel einer Geheimkunst hüllte[4]); es galt, sich durch den Nimbus des Wunderbaren, Geheimnisvollen für die Verachtung des „Gewerbes" zu entschädigen[5]).

---

[1]) Ein Thomas von Aquino bricht zuerst für den verfemten Stand eine Lanze (Summa II. quaest. 166 art. 3).

[2]) Sachsen- und Schwabenspiegel erklärten sie für rechtlos. Die Auffassung erhielt sich noch lange. Vgl. Nagel, Stud. z. Gesch. der Meistersänger. Kap. I.

[3]) In Frankreich, wo Philipp der Schöne 1295 den Jean Charmillon zum Roy des ménestriers ernannt hatte, entstand 1330 die Confrèrie de St. Julien des ménestriers (letzter „Roi" war J. P. Guignon [† 1774 zu Versailles], als Komponist von Sonaten bekannt). Karl IV. ernannte 1355 den Fiedler Johann zum Rex omnium histrionum für den Bezirk des Erzbistums Mainz. Die ältesten Musikantenzünfte finden sich in Uznach und Straßburg. Sie standen unter der Hoheit der Herren von Rappoltzheim und unter Leitung eines Pfeiferkönigs. (Vgl. Stöbers „Alsatia".) — Ins Jahr 1472/73 fällt die Gründung der „Musicians' company".

[4]) So namentlich die Kunst des Orgelspieles.

[5]) Zu diesem Gesichtspunkte mag noch ein anderer getreten sein. Man wird darauf geführt, wenn man sich der äußeren Erscheinung der Musikdrucke auch noch des 17. Jahrh. erinnert: die geheimnisvoll anmutenden Kanons in Zirkel- oder in Kreuzform erscheinen fast wie Zunftzeichen, die nach dem Vorgange der

Digitized by Google

Die fahrenden Musikanten zogen in kleineren oder größeren Gruppen, je nach Bedürfnis, durch Länder und Städte; sie brachten die beliebtesten Weisen von Ort zu Ort; auf ihre Kreise sind wohl vorzugsweise diejenigen der älteren Volksweisen zurückzuführen, die sich durch energischen Gang und Rhythmus sowie durch fließende Kantilene auszeichnen.

Eine ganz andere Stellung als die fahrenden Musikanten nahmen (etwa vom 15. Jahrh. ab) die Stadtmusiker ein, welche die „ehrsame Stadtpfeiferzunft" bildeten.

Ihr Amt knüpfte ursprünglich an das des Türmers an, welcher mit dem Signalhorn ausgerüstet war, um herannahende Gefahr, teilweise auch die Stunde mit dem Hornrufe anzuzeigen; man nahm wohl bald nur solche Leute als Türmer an, die des Instrumentes kundig waren, und es ergab sich dann von selber, daß der Türmer sich die Einsamkeit mit dem Üben von der und jener Weise vertrieb, die er irgendwoher überkommen hatte. Die Sitte, die in vielen Orten auffam und durch Stiftungen gefördert wurde, daß am Feierabend, wenn die Arbeit ruhte und die dunklen Schatten sich auf die dämmernden Gassen lagerten, vom Münsterkranz ein frommes Abendlied über die Stadt hin geblasen wurde, machte es notwendig, dem Türmer einige Kollegen beizugeben. Die Turmmusik aber wurde zugleich als Rats- und Stadtmusik verwendet, der Türmer wurde zum Stadtpfeifer, Stadtzinkenisten, der auch sonst bei feierlichen Anlässen aufzuwarten hatte. Die Weise, welche der Turmpfeifer vielleicht vom fahrenden Spielmann übernommen hatte, nahm naturgemäß auf dem Türmerinstrument einen langsameren Gang an und bekam damit einen frommen, andächtigen Charakter; manches ursprünglich sehr weltliche Lied wurde für das Gefühl und die Gewohnheit der Hörer ein Gebetslied, da die Töne des Textes entkleidet und die Hörer gewohnt waren, die Weise nur vom Turme herab zu hören. Manches spätere Kirchenlied ist so vom verachteten

Steinmetzzeichen erfunden sein mögen. Die Gilde verlangte eben ein besonderes Ab- und Kennzeichen. Der Gebrauch vererbte sich von Geschlecht zu Geschlecht. Den Zusammenhang zwischen den Sitten der Musikantengilden und den bürgerlich-ehrbaren „Bauhütten" (die sich seit dem 13. Jahrh. zusammenfanden, um ihre Sonderrechte zu heben und damit das Bewußtsein des ganzen Standes zu festigen) a priori leugnen zu wollen, geht nicht an, mögen auch beide Erscheinungen an sich noch so verschieden sein.

Digitized by Google

fahrenden Spielmanne her über das trauliche Türmerstübchen in die Kirche gekommen.

Indem auf dem Türmer und seinen Genossen nicht der Fluch der Rechtlosigkeit lastete, vielmehr sein Gewerbe ein bürgerlich ehrbares war, indem der Stand der Stadtpfeifer, wohl weil er doch noch oft mit dem Vorurteile gegen die Musik zu kämpfen hatte, sich meist eines guten Wandels befliß, bildete sich jener solide, bürgerliche Musikerstand aus, in welchem die Kunst sich mit einem gediegenen, frommen Sinne verband; der hausbackenen Engherzigkeit und vielfach komischen Absonderlichkeit, welche viele Vertreter des Standes kennzeichnete, standen doch immer herzliche Frömmigkeit und edle Auffassung der Kunst gegenüber. So wurde der Sinn des Volkes für die neue Volkskunst erzogen, die der Reformator Luther dem deutschen Volke gegeben hat, indem er die Kunst des Gesanges, besonders aber den Volksgesang in den Dienst der Kirche stellte, ihm so die höchste Würde verlieh und dem Eifer für Musik, der im deutschen Volke allezeit lebendig war, die rechte Aufgabe zuwies.

Die zünftigen Musikanten, ob sie gleich als Vagabunden sich außerhalb der Rechtsgemeinschaft befanden, lebten doch mitten im Volke, mitten im lebendigsten Leben; die Stadtpfeifer waren vollends selbst ehrsame Bürger. In den von ihnen stammenden Liedern kommt daher alles zum Ausdruck, was irgend das Gemüt des Menschen als solchen bewegt, von der Freude am Leben der Natur, am eigenen Stande und seinen Vergnügungen bis zu den tiefsten Gefühlen von Wonne und Weh der Liebe; auch der derbste Humor fehlt nicht. Wir finden Tag- und Wächterlieder, Rätsel-, Spott-, Wunsch- und Lügenlieder, Tanz- und Kranzlieder, Liebeslieder, Jägerlieder, Soldaten-Landknechtslieder, Kinderlieder u. a.

Was endlich die Melodien der Volkslieder betrifft, so folgen dieselben je jünger desto mehr dem Gesetze rein musikalischer Melodiebildung.

Von der modernen Melodie unterscheidet sich das alte Volkslied in besonders charakteristischer Weise durch den Taktwechsel, d. i. die innerhalb einer und derselben Melodie eintretende Veränderung des Rhythmus. Das eine Mal wird die gleichförmige Bewegung am Schlusse durch erweiterte Rhythmen unterbrochen, gleich als wollte der Sänger am Schlusse das vorher Gesagte noch einmal breit und

Digitized by Google

markig wiederholen und das allmähliche Hinsinken zur Ruhe tonbildlich malen. Das andere Mal, namentlich in den Tanz- und Kränzleinliedern, springt der gerade Takt plötzlich in den Tripeltakt über: denn der alte Reihen oder Reigen war nicht unser rascher und wirbelnder Rundtanz, sondern ein langsames Umhertreten nach dem Takte, wobei alle Tanzenden einander an den Händen gefaßt hielten und sangen. Auf den „ummegehenden" Tanz folgte dann als zweiter Teil der in mäßig raschem Tripeltakte geformte Abtanz oder Springtanz[1]).

Die dritte Art des Taktwechsels ist die, daß gerader und ungerader Takt regelmäßig abwechseln und zum Quintupeltakte ($^5/_2$) werden.

Die Melodien verraten ein festes periodisches Gefüge. Reim- und Strophenschluß verlangt den Halb- und Ganzschluß der Melodie; die diatonische Dur- und Molltonart ist in der Melodiebildung, so sehr diese zunächst in die Kirchentöne eingezwängt erscheint, schon ziemlich scharf ausgeprägt und zur Herrschaft gebracht; diese relativen und absoluten Abschlüsse der Melodieglieder geben ein symmetrisches Gefüge, das sich als Ganzes in Teilen sofort dem Ohre kundgibt, weil durch die Halbschlüsse und Ganzschlüsse zugleich Ruhepunkte und Anhaltspunkte für das auffassende Gehör gegeben werden. — Indem ferner die Tonart eingehalten, von ihr ausgegangen und in der Tonika geschlossen wird, erhält der Melodiesatz einen einheitlichen Stimmungscharakter; diese Einheit der Stimmung sucht das Lied außerdem noch im Kehrreime auszudrücken, dessen Bedeutung eine rein musikalische ist („O mein, o mein", „Rosenblütlein", „Lindenzweiglein", „Dölpel, dölpel", „viderallera", „krauseminte", „salveye, poleye" usw.), indem durch ihn in der Regel der Abgesang musikalisch fertiggestellt wird. In der Erzeugung der aus lauter symmetrischen Gliedern sich zusammensetzenden Melodie innerhalb der natürlichen (diatonischen) Tonreihe liegt die musikgeschichtliche Bedeutung des Volksliedes: zum erstenmal ist mit ihm eine ausschließlich musikalisch bedingte und in sich geschlossene, einheitliche und selbständige Form geschaffen.

In mehrfacher Weise kommt diese ihre Bedeutung für die Entwickelung der Tonkunst zur Geltung. Als die Kunst des mehr-

[1]) Vgl. F. M. Böhme, a. a. O. S. 25.

stimmigen Gesanges zur Ausbildung gelangte, wurde die Melodie des Volksliedes neben der liturgischen Weise als der Tenor (Grundstimme) benützt, auf welchem die Meister des Kontrapunktes ihre kunstvollen Bauten errichteten, und gewann so einen zuerst kaum merklichen, mit der Zeit jedoch immer mehr wachsenden Einfluß auf die Kunstmusik, zumal in Deutschland, wo sie mit Vorliebe als der eigentliche Inhalt des Kunstwerkes betrachtet und behandelt ward, als das kostbare Bildnis, dem der polyphone Satz gleichsam nur als der kunstreiche Rahmen zu dienen hat [1]). — In Italien führte sie seinerzeit zu der folgenreichen Umwälzung in der Tonanschauung, welche die ausdrucksvolle Melodie als das Wesentliche am musikalischen Kunstwerke betrachtet, die Harmonie zum bloßen Mittel des Ausdruckes, zum Element der Farbe herabsetzt und so die im engeren Sinne moderne (im Unterschiede von der mittelalterlich polyphonen) Musik anbahnte, deren Bildungsgesetz das rein musikalische der Volksmelodie ist, die als Grundschema die zweiteilige bzw., da der erste Teil wiederholt wird, dreiteilige Periode zeigt.

Endlich bildet die Volksweise den Lieblingsstoff, die spezifische Musikform der noch unentwickelten Instrumentalmusik. An ihr wächst diese herauf. Die Volksmelodie ist das Modell, an dem sie ihre eigene musikalische Formsprache gewinnt und erprobt, indem sie diese thematisch verarbeitet, mit der Ornamentik ihres sich immer reicher entwickelnden Figurations- und Laufwerkes umkleidet und ausschmückt. Als sie dann selbst die volle Höhe der Ausbildung erreicht hat, ist es wiederum das Bildungsgesetz und das Grundschema der Volksweise, das sie zu ihrem eigenen macht und ihren klassischen Schöpfungen zugrunde legt.

[1]) Es darf, der Entwickelung unserer Darstellung vorausgreifend, daran erinnert werden, welche hohe Aufgabe das Volkslied zu allen Zeiten, sei es die stockende Kunst belebend, sei es sie reinigend, gespielt hat. Wir können von früheren Zeiten absehen; es genüge, darauf hinzuweisen, daß z. B. auch die alte volkstümliche Dichtung englischer Zunge von gewaltiger Bedeutung nicht nur für die Kunstdichtung des europäischen Nordens war, daß das deutsche Lied des 18. Jahrhunderts aus der volkstümlichen Kunst seine Nahrung zog, daß der Mutterboden der Kunst Haydns, Mozarts und ihrer Vorgänger die Volkskunst war, daß Bruckner ihr wesentliche Züge seines Wirkens verdankt, daß das Volkslied endlich bedeutsame Dienste leistete, als es für die Tondichter galt, nach Wagners Heimgange neue Ausdrucksgebiete zu erschließen (Humperdinck u. a.). Daß freilich die naive Frische des Volksliedes und die raffinierte Berechnung moderner Kunsttechnik einen unvereinbaren Dualismus darstellen, sei nebenbei bemerkt.

Digitized by Google

Die nächste Bedeutung der Volksmelodie aber liegt darin, daß in ihr dem offiziellen Kirchengesange auf dessen eigenstem Gebiete eine Form zur Seite tritt, welche dem Geiste des Volkes entsprungen ist, seiner musikalischen Auffassung und Anlage entspricht und darum auch seinem religiösen Empfinden den natürlichsten Ausdruck gibt. Sie wird als geistliches Volkslied (canticum, carmen vulgare) [1] die Form, in welcher das Volk sich am gottesdienstlichen Handeln allein singend beteiligt, und drängt sich als solche in den Bau der römischen Liturgie ein, wo dieser dafür eine Fuge zeigt, bis sie für die Kirche, welcher der Gottesdienst nicht Priesterakt, sondern Handlung der Gemeinde ist, zur wesentlichen Form des Kirchengesanges überhaupt wird.

So mächtig der Einfluß war, den der offizielle römische Kirchengesang auf die musikalische Phantasie und Schaffenskraft ausgeübt hatte, zum Volksgesange war er nicht geworden und hatte er auch nie werden können. Dazu war er dem Volksgeiste, zumal dem germanischen, nach Text und Weise von Anfang an zu fremd. Die richtige Ausführung erforderte die Kenntnis der lateinischen Sprache und das Verständnis der mit dieser so eng verbundenen Melodik; so wurde sie immer ausschließlicher die Sache der kirchlich Geschulten, der Kleriker; der Kirchengesang wurde Priestergesang, und dies naturgemäß um so mehr, je fremder die liturgische Sprache dem Volke wurde. In Gallien und den Nachbargebieten, wo die lateinische Sprache heimisch war, hielt sich der gottesdienstliche Gemeindegesang noch länger. Sidonius Appollinaris († 487) rühmt: „Die Ufer der heimischen Ströme hallen wider von den Hallelujagesängen der fahrenden Schiffer". Noch zur Zeit des Venantius Fortunatus († 609) sang die Gemeinde die Psalmen abwechselnd mit dem Priester. Unter Karl dem Großen sollte sie wenigstens das Gloria patri (Ehre sei dem Vater) und das Sanctus (Heilig) singen. Im

[1] S. Meister, Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen von den frühesten Zeiten bis zum Ende des 18. Jahrh. I. Freiburg 1862. — W. Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied usw. Begonnen von S. Meister. II. Freiburg 1883. III. 1891. I. 1886. — K. Weinmann, Geschichte der Kirchenmusik. 1909. — F. Wolf, Über die Lais, Sequenzen und Laiche. Ein Beitrag zur Geschichte der rhythmischen Formen und Singweisen der Volkslieder und der volksmäßigen Kirchen- und Kunstlieder im Mittelalter. Heidelberg 1841. — Hoffmann, Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit. Hannover 1855.

Digitized by Google

9. Jahrh. wurde ihr das Halleluja (wohl wegen der schwierigen Melodien der jubili) entzogen, aber verstattet, nach demselben einen Psalm anzustimmen. Im 10. Jahrh. war der Gesang der Gemeinde auf kurze Responsorien (Amen): Et cum spiritu tuo (Und mit deinem Geiste), Deo gratias (Gott sei gedankt), Benedicamus (Laßt uns benedeien) zusammengeschrumpft.

Dafür setzte der musikalische Gestaltungstrieb des Volksgeistes nun da ein, wo die liturgische Norm ihm nicht hindernd im Wege stand, am Gesange bei den Prozessionen. Die mitziehende Gemeinde sang bei diesen das Kyrie eleison (Herr erbarme dich), womit sie sich die vom Priester vorgesprochenen Bitten der Litanei aneignete und sie bekräftigte. Der kurze Ruf erschien so als Refrain der Strophen, welche die jedesmal vom Priester zu einer Gruppe zusammengefaßten Bitten darstellten. Diesem Refrain legte der dichterische und musikalische Gestaltungstrieb zuerst einzelne Sangeszeilen vor; so sangen die Volksmassen am Rheine zur Kreuzpredigt des heiligen Bernhard 1147[1]),

Christe ginâdô — Kyrie eleison,
Helfên uns alle heiligen — Kyrie eleison.

Dann folgte die vierzeilige Strophe mit dem Kyrie eleison als Refrain. So entstand die Kyrleise, das volkstümliche Prozessionslied, welches der Typus für das volkstümliche geistliche Lied überhaupt wurde, so daß auch die Sequenz, als sie zum volkstümlichen Liede umgebildet worden war, die Form der Leise mit dem ausklingenden Kyrie eleison erhielt, während ihre liturgische Stellung und Herkunft ihr als Refrain das Halleluja zuwies. Die Kyrleise als Lied, welches die schreitende Bewegung der Prozession begleitet, war auch nach der musikalischen Seite der volkstümlichen Melodiebildung verwandt und gestaltete sich in deren Geist und Form. Sie wurde die Trägerin des geistlichen Volksgesanges überhaupt. So stimmten zu Ottos III. Zeit (etwa 1000) die Schöffen in Aachen im Münster zur Christnacht den Leis an:

Nu sîs uns willekomen Hêrro Christ,
Du unser aller Hêrro bist.
Nu sîs willekomen lieber Hêrro
Der du in der Kirchen stâst schône
Kyrie eleison!

[1]) Der Ruf ist schon 973 bezeugt, vgl. P. Kleinert, Zur christlichen Kultus- und Kulturgeschichte. Berlin 1889. S. 53.

Digitized by Google

Zur Zeit Gottfrieds von Straßburg ist schon ein bekanntes Lied „In Gotes nam so faren wir", dessen Melodie in unseren Gesangbüchern noch heute fortlebt („Dies sind die heil'gen zehn Gebot'"). Schon 1370 gibt eine Kopenhagener Handschrift die Strophe:

Louet sistu Jesu Christ
Dat du hute geboren bist
Van eyner maghet, dat is war,
Des vrow sik al de himelsche schar.
Kyrieleis.

Im Gotteshause greift sie Platz, wo das Anstimmen eines Prozessionsliedes angezeigt war, zunächst außerhalb der eigentlichen Liturgie bei Umgängen, Spielen, wie sie die mancherlei volkstümlichen Gebräuche, die sich an die Feier der Hauptfeste anschlossen, mit sich brachten. So ruft der mit dem Weihnachtsfeste verbundene Brauch des Kindelwiegens[1]) eine Reihe duftiger Lieder hervor, die nach Text und Weise Volkslieder echtester Art sind („Resonet in laudibus", „Joseph, lieber Joseph mein", „In dulci jubilo" u. a.). An den mit dem Osterfeste vereinten Gebräuchen, der visitatio sepulcri (Besuch des Grabes), der elevatio crucis (Kreuzerhöhung), wie an den Osterspielen[2]) beteiligte sich das Volk durch Absingung des „Christ ist erstanden". Schon im 12. Jahrh. hat dieses Volkslied im Gotteshause nachweisbar Wurzel geschlagen, ein Volkslied im ausgedehntesten Sinne des Worts, das ebenso nach der Schlacht bei Tannenberg 1410 als Danklied für den erfochtenen Sieg wie 1400 am Hofe des Markgrafen Friedrich von Brandenburg zu Giebichenstein am Ostertage als Tischlied angestimmt wurde[3]). Auch

[1]) Man legte auf den Altar eine das Jesuskindlein vorstellende Puppe, Knaben oder Mädchen tanzten herum und sangen dazu. Oder man stellte in der Kirche eine Wiege auf. Zwei Personen setzten sich zu ihren beiden Seiten nieder und sangen das „Joseph, lieber Joseph mein". Vgl. Hoffmann a. a. O. S. 423. 416. Böhme a. a. O. S. 626.

[2]) Vgl. Milchsack, Die Oster- und Passionsspiele. Wolfenbüttel 1890. — Der Ausgangspunkt des geistlichen Singspieles liegt unzweifelhaft in der Liturgie selbst. (Vgl. W. Meyer, Fragmenta burana. Festschrift der Göttinger Gesellsch. der Wissensch. 1901.) Als ihren Ursprung haben wir, was schon A. Schubiger in der „Sängerschule St. Gallens" (1858) und den „Musikal. Spizilegien" andeutete, die Tropen anzusehen. So bildet Tutilos Weihnachtstropus „Quis est iste puer" den Beginn der Weihnachtsspiele, Wipos (1024—1050) Ostersequenz „Victimae paschali laudes" den der Osterspiele. — Zur Literatur des geistlichen Volksgesanges ist noch zu erwähnen: P. Runge, Gesänge der Geißler des Pestjahres 1349. 1899.

[3]) W. Bäumker a. a. O. I, S. 502.

Digitized by Google

die durch die Reformation zu historischer Bedeutung gekommene Melodie „Es ist das Heil uns kommen her" ist ursprünglich eine Osterweise („Freu dich, du werte Christenheit")[1]. Das Himmelsfahrtsfest und das Pfingstfest hatten ihr carmen vulgare („Christ fuhr gen Himmel", „Nu bitten wir den Heiligen Geist")[2].

Endlich weckten die Passionsspiele Melodien, die dem Volke nach dem Munde gesungen waren. Es sei nur erwähnt die Melodie zum „Armen Judas", die heute noch mit dem Text „O wir armen Sünder" im Kirchengesange fortlebt, nachdem sie unzähligen Texten als Trägerin gedient hat[3]. Sie gehörte ursprünglich zu dem Liede: „Eya der großen Liebe" (1392); dann wurde sie bei den Passionsspielen vom Volke zu dem Text gesungen „O du armer Judas".

---

[1]) F. M. Böhme a. a. O. S. 733.

[2]) An Himmelfahrt pflegte man z. B. in Mainz auf einem Tische eine Statue Christi aufzustellen. Nach vollendeter None zog der Klerus mit der Schuljugend prozessionsweise an diesen Ort. Dann wurde die Statue allmählich in die Höhe gezogen. Dazu sang der Priester dreimal, jedesmal um einen Ton höher einsetzend: „Ascendo ad patrem meum et patrem vestrum, Deum meum et Deum vestrum". Dann ging man in den Chor zurück, wobei gesungen wurde: „Christ fuhr gen Himmel." Vgl. Böhme a. a. O. S. 674. (Hoffmann a. a. O. S. 177.; Schmeller, Bayr. Wörterbuch II, 196.) Am Pfingstfest wurde zur Versinnbildlichung der Festtatsache vielfach eine lebendige oder hölzerne Taube herabgelassen, wozu das Volk sang: „Nu bitten wir den Hl. Geist".

[3]) Sie wurde so sehr Volksweise, daß z. B. 1490 König Maximilian die Regensburger für den an ihm geübten Verrat dadurch strafte, daß er ihnen diese Melodie aufspielen ließ; daß Protestanten und Katholiken auf diese Melodien Spottlieder sangen, so Luther in der Schrift „Wider Hans Worst":

„Ach du arger Heintze
Was hast du gethan
Das du viel Fromme menschen
Durchs fewr hast morden lan?
Du wirst in der Helle
leiden große pein
Lucibers Geselle
Must du ewig sein. Kyrieleison." —;

daß sie die Trägerin politischer Lieder wurde, so auf Moritz von Sachsen (1552):

O du armer Mauritz usw.,

später im Dreißigjährigen Kriege 1620: „O ihr armen Böheimb", 1621: „O du armer König Fritz" u. a. m.

In der Historia Dr. Johann Fausten, Frankfurt 1587, wird erzählt:

„Als nu der Geist Fausto den armen Judas genugsam gesungen, ist er wiederum verschwunden und hat den Faustum allein ganz melancholisch und verwirrt gelassen."

Digitized by Google

In der Liturgie ſelbſt fand das geiſtliche Volkslied einen Platz zwiſchen der Epiſtel und dem Evangelium an Stelle des der Gemeinde überlaſſenen Pſalmes nach dem Halleluja bzw. der Sequenz, die nunmehr zum geiſtlichen Volksliede umgeprägt wurde (ſ. o.); ſodann nach dem Evangelium, wenn auf dasſelbe die Predigt folgte, entweder nach dem Credo, oder an Stelle desſelben als „Glaubenslied", welches bezeichnenderweiſe dann gleichfalls den Refrain „Kyrieleis" erhielt.

Freilich, ſo weitgehend ihm Raum verſtattet wurde[1]), es war und blieb in der Liturgie der Meſſe ein Fremdling. Der offizielle, zu Recht beſtehende Kirchengeſang war und blieb der gregorianiſche, der „Choral".

Dies änderte ſich mit der Reformation. Für die Kirche der Reformation war der Gottesdienſt ein Handeln der Gemeinde als des Volkes von Prieſtern mit Gott. Als die einzig richtige Form des gottesdienſtlichen Geſanges erſchien jetzt der Gemeindegeſang in der Mutterſprache, als die einzig mögliche muſikaliſche Form des alle Stände, Bildungsgrade und Geſchlechter, alle Altersſtufen und alle Stimmen umfaſſenden Gemeindegeſanges das einſtimmige Volkslied. Jetzt erſt wurde das geiſtliche Volkslied zur offiziellen Form des Kirchengeſanges und gewann damit ſelbſtändige und maßgebende Bedeutung für die Kirchenmuſik.

[1]) S. Bäumker a. a. O. I, S. 1 ff.

Digitized by Google

Zweites Kapitel.

Die Polyphonie

(Der mehrstimmige Gesang).

Die Pflege der Musik als Kunst lag in den Händen der Kirche und ihrer Organe. In der stillen Zelle des Klosters erschlossen sich dem sinnenden Forschergeiste die Geheimnisse der Harmonie, die Gesetze des mehrstimmigen Gesanges.

Die Kirche, deren Beruf es war, die auseinander drängenden Völker durch das Einheitsband des Glaubens, der gemeinsamen kirchlichen Lebensform und Sitte zusammenzuhalten, wurde die Schöpferin einer Form des Gesanges, deren charakteristisches Wesen darin besteht, daß sie verschiedene nebeneinander hergehende und auseinanderstrebende Stimmen zu einem geschlossenen, einheitlichen Tonwerke verknüpft und zum Ausdruck *eines* künstlerischen Gedankens vereinigt. Der Reiz des polyphonen Tonwerkes liegt nicht oder doch nicht zuerst in der melodischen Beschaffenheit der einzelnen Stimmen, auch nicht in der der Hauptstimme, des Tenors; er liegt ferner nicht in dem Klangreize der durch das Zusammengehen der Stimmen entstehenden Akkorde, in der Harmonie, sondern in der kunstvollen Stimmenverflechtung, in der unerschöpflichen Mannigfaltigkeit der Beziehungen, welche die Stimmen untereinander eingehen können, in der wechselvollen Vielgestaltigkeit der Tonbewegung innerhalb der Schranken, die ihr durch die Gesetze der Harmonie gezogen sind. Was dabei den aufmerkenden Geist fesselt, das ist das Spiel der in harmonischem Zusammenklange durcheinandergleitenden Stimmen, da „Einer eine schlechte (d. i. schlichte, einfache, leicht faßliche, vielleicht dem Hörer wohlvertraute) Weise hersinget, neben welcher 3, 4 oder 5 andere Stimmen auch gesungen werden, die um solche schlechte einfältige Weise gleich als mit Jauchzen ringsumher spielen und springen und mit mancherlei Art und Klang dieselbe wunderbarlich zieren und schmücken und gleich wie einen himmlischen Tanzreihen führen, freundlich einander be-

Digitized by Google

gegnen, und sich gleichsam herzen und lieblich umfangen“ [1]), also die Mannigfaltigkeit in der Einheit und die Einheit in der Mannigfaltigkeit. Denn es ist eine Grundmelodie, der Tenor, welche sich durch das Tongeflecht hindurchzieht und ihm seine individuelle Physiognomie verleiht; sie erscheint auf verschiedenen Stufen, in verschiedener Tonfärbung, mit verschiedener Akzentrückung, bald verlängert, bald verkürzt, bald in geschlossener Einheit, bald stückweise in Einzelmotive zerpflückt, für den Hörer zuweilen kaum mehr kenntlich im Stimmengeflechte, und doch tatsächlich der eine, gemeinsame Gedanke, der das Tongewebe zum geschlossenen Kunstwerke eint. Es besteht eine innere Verwandtschaft zwischen dieser Form des Gesanges, zwischen dem polyphonen Kunstwerke und dem leitenden Gedanken der mitteralterlichen Kirche, der ihr durch ihren geschichtlichen Beruf diktiert war. Hier wie dort ist es die Idee der Massengliederung und Massenleitung nach einem Willen und Gedanken, die Idee der Zusammenordnung und Einfassung aller Völker und Individuen in das sakramentale und regimentliche Gefüge der Kirche und ihres Amtes. Ebenso entspricht das tonkünstlerische Ideal der Polyphonie, die Vereinigung vieler voneinander individuell geschiedener Stimmen zur Durchführung einer Idee, recht eigentlich dem Korporationsgeiste, der das Mittelalter kennzeichnet, der Vorliebe für freie Assoziation, die so Großes leistete.

Freilich nur langsam und schwerfällig entwickelte sich die Kunst des mehrstimmigen Gesanges. Die musikalische Theorie steckte noch vollständig in der antiken Tonanschauung, die der Entwickelung der Harmonielehre im modernen Sinne nur hinderlich war. Von ihr mußte sich die Tonkunst erst freimachen; das konnte sie nur schrittweise im Zusammenhange mit fortgehender praktischer Betätigung und künstlerischer Beobachtung, mit fortschreitender Übung und Erfahrung.

Der Periode relativer künstlerischer Reife, wie sie durch die Werke der niederländischen Meister gekennzeichnet wird, geht naturgemäß eine Periode des Suchens und Tastens voraus. Diese nun ist von der Musikforschung noch lange nicht in dem Maße im einzelnen aufgehellt, daß es zurzeit möglich wäre, ein genaues Bild von der

[1]) Luther, Encomion musices, abgedruckt bei Forkel a. a. O. II. S. 76.

Digitized by Google

Entwickelung des mehrstimmigen Gesanges zu geben. Wir müssen uns damit begnügen, die Aufgaben zu bestimmen, die zu lösen waren, und im Umriß anzudeuten, wie und von wem sie nach unserer Auffassung des Entwickelungsganges gelöst worden sind, mit dem ausdrücklichen Vorbehalte, daß unsere Darstellung nur eine vorläufige sein will und kann und zur Berichtigung durch die Forschung auffordert.

Erster Abschnitt.

Die Anfänge des mehrstimmigen Gesanges.

etwa 900—1380.

1. Das sogenannte Organum. Die Entdeckung, daß zwei Stimmen, die in verschiedenen Tonlagen zusammensingen, anhörbar seien, wird dem Benediktinermönch Hucbald von St. Amand[1]) für l'Elnon bei Tournay in Flandern zugeschrieben (geb. um 840, † 930 oder 932, Leiter der Sängerschule zu Nevers, später der zu St. Amand), und zwar insofern mit Recht, als er in seinem Organum, einem auf den Griechen Boethius gestützten scholastisch-tiefsinnigen Werke, die Kunst eines mehrstimmigen Gesanges zum erstenmal theoretisch begründete; mit Unrecht, sofern der mehrstimmige Gesang schon früher in Übung war[2]).

In der antiken Musik konnte das den Gesang begleitende In-

[1]) Hans Müller, Hucbalds echte und unechte Schriften über Musik. Leipzig 1885. Dazu vergleiche Riemann, Geschichte der Musiktheorie. 1898. — R. Schlecht, Musica Enchiriadis von Hucbald übersetzt . . . (M. H. f. M. G. VI, 163; vgl. VII, 1 ff., VIII, 89 ff.). — Ph. Spitta, Die Musica Enchiriadis und ihr Zeitalter. V. Schr. f. M. M. V, 443 ff. (woselbst weitere Literatur).

[2]) Es ist hier nicht der Ort, auf die These einzugehen, ob der Ursprung der mehrstimmigen Kunst bei den nordischen Völkern, den Kelten oder den Germanen, zu suchen ist. Giraldus Cambrensis (12. Jahrh.) berichtet von der ausgebildeten Kunst der Mehrstimmigkeit der Bewohner von Wales; den Northumberländern schreibt er eine besondere Art zweistimmigen Gesanges zu. Als erster gebraucht Scotus Erigena den Ausdruck „Organum"; das älteste Denkmal eines Organums stammt aus Cornwallis (Ausg. von W. H. Wooldridge, „The musical notation of the middle ages". Publ. der Plainsong and mediaeval soc. 1890). Die Lösung ist mehrfach unternommen. Nach Riemann handelt es sich bei dem Gesange um ein Auseinandertreten der Stimmen bis zum Abstande einer Quarte. Bei den Schlüssen treffen die Stimmen, von denen die Gegenstimme unterhalb des cantus firmus liegt, im Einklange zusammen.

Digitized by Google

ſtrument zur Geſangsſtimme inſofern eine ſelbſtändige Begleitſtimme bilden, als dabei außer den Uniſon- und Oktavenparallelen allerlei durchgehende Intervalle erſcheinen konnten. Gemäß der Beſchaffenheit der griechiſchen Inſtrumente lag die Inſtrumentalſtimme über der Singſtimme.

Es iſt kein Grund, anzunehmen, daß dieſe Art, eine Singſtimme mit einer zweiten zu begleiten, gänzlich in Abgang gekommen und vergeſſen worden wäre. Als man auch beim Kirchengeſange ziemlich allgemein ein begleitendes Inſtrument anwendete, die Orgel[1]), was im 10. Jahrhundert ganz ſicher der Fall war, da lag es doch ſehr nahe, die Art der Begleitung, welche man in der griechiſch-römiſchen Muſik mit dem χρούειν ὑπὸ τὴν ᾠδήν bezeichnet hatte, auf die Orgel zu übertragen. Dieſe war freilich noch in unvollkommenem Zuſtand; ſie beſaß bis ins 11. Jahrhundert hinein eine leichte Spielart, als aber die Vergrößerung der Inſtrumente den Mechanismus komplizierter geſtaltete (13./14. Jahrhundert), wurde auch die Spielart um vieles ſchwerer: die ſchaufelförmigen, 4—6 Zoll breiten Taſten mußten mit den Fäuſten geſchlagen und mit den Ellenbogen niedergeſtoßen werden, ein überaus kraftverzehrendes, mühſeliges und ſchwerfälliges Spiel[2]). Vom Inſtrument aus ging die Art, der erſten Stimme eine gleich-

[1]) Sackpfeife und Syrinx ſind die älteſten bekannten Vorläufer der Orgel. Als Erfinder der hydrauliſchen Orgel wird Kteſibios (2 Jahrh. v. Chr.) genannt. Die folgenden Jahrhunderte kennen einige Beſchreibungen der Orgel (Caſſiodor, St. Auguſtin). Eine fälſchlich als erſte bezeichnete Orgel kam als Geſchenk des griechiſchen Kaiſers Konſtantin Kopronymos 757 nach Franken und wurde zu Compiègne aufgeſtellt. Nach ihrem Muſter ließ Karl der Große die erſte deutſche Orgel in Aachen bauen (812). Der Orgelbau wurde im 9. Jahrh. in Deutſchland und Frankreich, wohl auch anderwärts, eifrig durch Mönche betrieben. Umfang der Inſtrumente von c—c'. Dieſe Orgeln wurden nicht „geſchlagen", die Windzufuhr vielmehr durch Zurücklegen von aufrecht ſtehenden Holzplatten (der Klaviatur) geregelt. Vgl. H. Riemann, Orgelbau im frühen Mittelalter (Präludien und Studien. Bd. 2). S. auch E. Buhle, Die Blasinſtrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters. I. Leipzig 1903. Im 10. Jahrh. beſaßen München, Freiſingen, Aachen, Magdeburg, Halberſtadt, Erfurt Orgeln. In England ließ der Biſchof Elfeg zu Wincheſter eine Orgel bauen, welche 400 Pfeifen und 14 Blaſebälge hatte. Zwei Spieler bedienten das zweiklavierige Inſtrument, deſſen Umfang dem des Guidoniſchen Monochordes entſprach.

[2]) Die erſte Einführung der Orgel in die Kirche geſchah aus praktiſchen Gründen: ſie konnte den richtigen Ton angeben und halten. — Im 12. Jahrh. erfolgte möglicherweiſe die Scheidung des Pfeifenwerkes in Regiſter; die Zungenpfeifen wurden im 15. Jahrh. eingeführt.

Digitized by Google

zeitig mit ihr erklingende zweite Stimme beizugesellen, auf die Sänger über. Zweistimmig singen hieß man daher organare, organizare, d. h. nach Art der Instrumente singen, gleichsam das Instrument markieren. Gemäß der griechischen Anschauung — vielleicht zum Zeugnis des sehr wahrscheinlichen Zusammenhanges des sogenannten Organums mit der griechisch-römischen Musik — lag die begleitende, organisierende Stimme über der Hauptstimme, dem cantus firmus.

Die Begleitung oder die Doppelstimmigkeit, wie sie zu Hucbalds Zeit schon üblich war und von ihm theoretisch begründet wurde, war in doppelter Weise gestattet[1]):

1. entweder so, daß jeder Ton der begleitenden oder organisierenden Stimme mit dem entsprechenden Tone der Hauptstimme eine Konsonanz bildete; dann blieben, da die strenge, griechische Theorie sowohl Terz als Sext ausschloß, nur die Konsonanzen von Oktave, Ober- und Unterquinte übrig, es entstand das von Ambros ganz treffend so genannte Parallelorganum, d. h. jene Stimmführung, bei welcher die begleitende Stimme die völlig treue Wiederholung der Hauptstimme, nur in der Quinte, ist[2]): eine Stimmführung, welche dem modernen, an feststehende, durch die Harmonie bestimmte Tonalität gewöhnten Ohre schon darum unerträglich ist, weil jeder Schritt uns wieder aus der Tonalität wirft, die der nächstvorhergehende andeutete, die aber dem damaligen musikalischen Gehöre um so weniger unangenehm war, als es an Tonalität in unserem Sinne nicht gewöhnt war, sondern sich an dem reinen Vollklange der Konsonanz erfreute, welche durch die Zweistimmigkeit bei jedem Schritt entstand[3]).

[1]) Riemann gibt die Entwickelung der Lehre Hucbalds so: Normalintervall ist die Quarte unterhalb der Hauptstimme; bis zur Quarte treten die Stimmen auseinander, um bei den Schlüssen im Einklange zusammenzutreffen (vgl. oben). Hucbald ließ nun die Parallelbewegung in Quarten mehr und mehr hervortreten und alle Abweichungen hiervon als Ausnahmen erscheinen. Die Scholien der Musica Enchiriadis stellen neben die Quarten-Parallelität die in Quinten, so daß die Unterquinte sich als Organalstimme zur gegebenen Stimme (dem cantus firmus des Chorals) darstellt (Handbuch I. 2. S. 143 ff.).

[2]) Vgl. W. Bäumker, Zur Geschichte des mehrstimmigen Gesanges (M. f. M. G. XVII, S. 21 ff.).

[3]) Das Singen in Quinten- und Oktavenparallelen kann heute nur noch als eine Besonderheit des Hucbaldschen Systems, nicht aber als eine allgemeine Sitte des 9. und 10. Jahrh. bezeichnet werden.

Digitized by Google

2. Die zweite Art, den Gesang zu begleiten, beziehungsweise mit der Hauptstimme eine zweite Stimme zu verbinden, bestand darin, daß die zweite Stimme teils in Quarten, teils in Terzen und Sekunden mitging, wobei die letzteren als durchgehende, nur aus Not geduldete Dissonanzen erscheinen[1]).

Mag der Verfasser der musica enchiriadis auch an die griechische Polyphonie, soweit von einer solchen die Rede sein kann und soweit dieselbe sich in der Praxis bis dahin etwa erhalten hatte, angeknüpft haben: neu ist die Art, wie die Sache aufgefaßt und verwertet wird. Dem Griechen war die Hinzufügung der harmonischen Akzente zu der Melodie nur ein Schmuck (ἡδυσμα) der Melodie: letztere blieb darum doch nur eine Stimme, für welche die begleitende Stimme unwesentlich, nur eine Bereicherung war. Jetzt hörte man auf die Zweiheit der Stimmen, und damit war der Polyphonie, d. h. der mehrere Stimmenindividuen durch das Band des Zusammenklingens einheitlich verknüpften Musik Bahn gebrochen, die da beginnt, wo die antike Musik aufgehört hatte. An die Stelle der reinen Homophonie tritt der „einträchtig-zwiespältige Gesang" (wie sich Hucbald treffend ausdrückt); das Organum ist nicht etwa nur ein Schmuck der Hauptstimme, sondern „jene übereinstimmende Entzweiung mindestens zweier Sänger, wobei einer die rechte Melodie hält, der andere mit fremden, aber passenden Tönen beihergeht, bei den einzelnen Schlüssen aber beide in Einklang oder Oktave zusammentreffen". So wird auch, was bezeichnend ist, die Konsonanz „als einträchtige Entzweiung", nicht als „κρᾶσις" definiert. Die Griechen sahen in der Konsonanz die Mischung zweier Töne zu einem, die moderne Musik sieht in ihr zwei Töne, die durch das ideale Gesetz der Schönheit verbunden sind.

[1]) Quintieren, quintoyer, diatessaronizare bezeichnet noch lange hinaus die Kunst des mehrstimmigen, kunstvollen Gesanges. Die Erinnerung an diese Art der Mehrstimmigkeit lebt im Quintaregister der Orgel fort. Als wesentliches Verdienst Hucbalds muß es bezeichnet werden, daß er als erster Linien zur Notenschrift verwendete, die durch ihnen beigefügte Buchstaben (t = tonus; s = semitonium) und die in die Zwischenräume geschriebenen Silben der Gesangsworte die Bewegung genau anzeigten. Weiter finden sich bei Hucbald auch die Buchstaben des lateinischen Alphabetes zur Tonbezeichnung der 7 Stufen der diatonischen Skala gebraucht (A B C D usw. = c—h). Sie kamen für die Musik von Orgel, Psalterium, Rotta zur Verwendung. — Über die sog. Dasianotation vgl. Ph. Spitta i. d. V. Schr. f. M. W. III. und G. Jacobsthal, Die chromat. Alteration im liturg. Gesange . . . 1897.

Digitized by Google

Zu Hucbalds Zeiten kamen, ob durch seinen Einfluß, ist zweifelhaft[1]), die alten Benennungen der Oktavengattungen wieder auf, leider aber in falscher Weise:

Antik:	Hucbald:	Gregorianisch:
1. Phrygisch	Dorisch	D E F G a h c d I
2. Äolisch (hypodorisch)	Hypodorisch	A H C D E F G a II
3. Dorisch	Phrygisch	E F G a h c d e III
4. Mixolydisch	Hypophrygisch	H C D E F G a h IV
5. Jonisch (hypolydisch)	Lydisch	F G a h c d e f V
6. Lydisch	Jonisch	C D E F G a h c VI
7. Hypophrygisch	Hypolydisch	G a h c d e f g VII
8. —	—	D E F G a h c d VIII

2. Guido von Arezzo[2]). Weitaus der bedeutendste und folgenreichste Schritt nach vorwärts war die Vervollkommnung der Notenschrift durch die Erfindung des vierlinigen Notensystems. Diese weittragende Erfindung schreibt die Überlieferung einstimmig Guido von Arezzo zu, dem populärsten Musiker des Jahrhunderts, auf dessen Haupt die Ehre fast aller Fortschritte gehäuft wurde, welche die Tonkunst unmittelbar vor und nach ihm gemacht hat. Geboren um 995 zu Arezzo (Toskana), erzogen im Kloster St. Maur des Fossés bei Paris, lebte er im Benediktinerkloster zu Pomposa (bei Ferrara) in Italien, wo er sich in hervorragender Weise der praktischen Pflege des Gesanges widmete und sich darin durch besonderes pädagogisches Geschick auszeichnete. „Der Weg der Philosophen" — sagte er — „ist nicht der meine; ich kümmere mich um das, was der Kirche nützt und unsere Kleinen vorwärtsbringt." Sein Ziel hat er am besten selbst in seiner gereimten Musiktheorie (Mi-

[1]) In Frage kommt der bei Gerbert abgedruckte Traktat „Alia musica", dessen Autorschaft Hucbald heute nicht mehr zugeschrieben wird.

[2]) R. G. Kiesewetter, Guido von Arezzo. Leipzig 1840. — L. Angeloni, Sopra la vita, le opere ed il sapere di Guido d'Arezzo. Parigi 1871. — M. Hermesdorff, Micrologus Guidonis de disciplina artis musicae. Übersetzt und erklärt. Trier 1876. Vgl. M. H. f. M. G. VII, 176 ff. V. Schr. f. M. G. 1887, S. 305 ff. K. M. J. B. 1887, 1889, 1890. — A. Brandi, G. A. monaco . . . 1882. — M. Falchi, Studi su Guido Monaco. 1882. — J. A. Lans, Offene Briefe über den Kongreß von Arezzo 1888. — Neue Textausgabe des Micrologus von A. Amelli. Rom 1904. — G. Lange, Zur Geschichte der Solmisation. 1899. (Berliner Diss. Sammelb. der J. M. G. I.)

Digitized by Google

crologus[1]) bezeichnet: „Wer es nicht dahin gebracht hat, einen neuen Gesang (d. h. einen solchen, den er nie gehört hat) frischweg und richtig zu singen, mit welcher Stirne kann sich der einen Musiker oder Sänger nennen?“

Die Erfolge, welche Guido als Gesanglehrer erzielte, waren überraschend und zogen ihm den Neid und Haß seiner Ordensbrüder zu. Er wurde als gefährlicher „Neuerer“ verdächtigt und verließ deshalb sein Kloster. Er scheint sich damals nach dem Benediktinerkloster Arezzo zurückgezogen zu haben. Der Papst Johann XIX. (1024—1033) berief ihn (1026) zu sich, und nun fand Guido ungeteilten Beifall und allgemeine Zustimmung. Hochgeehrt und weithin berühmt, beschloß er als Prior des Kamaldulenserklosters Avellano in stillem Klosterfrieden sein Leben (1050). In Arezzo wurde ihm 1882 ein Denkmal gesetzt.

Die Verehrung der Zeitgenossen hat ihn geradezu zum beatus inventor musices gestempelt, während er hauptsächlich das Verdienst hat, die schon vorliegenden Elemente geschickt zusammengefaßt und in praktischer Weise vervollkommnet zu haben.

Vor allem ist ihm die Einführung des vierlinigen Notensystems zuzuschreiben.

Die Neumentonschrift, in welcher die Kirchenmelodien bisher notiert waren, ließ nur die Richtung der auf- oder niedersteigenden Tonbewegung erkennen; sie veranschaulichte weder die Größe der einzelnen Tonabstände noch die absolute Höhe des Tones.

Dem Bedürfnis, die Tonabstände, beziehungsweise die einzelnen Tonstufen in unzweideutiger Weise zu bezeichnen, suchte schon Romanus durch eine Buchstabentonschrift zu genügen. Daneben kam im 10. Jahrhundert eine andere, die (nach Riemann so genannte) fränkische Buchstabentonschrift auf, welche mit den Anfangsbuchstaben des Alphabetes eine Dur-Tonleiter in aufsteigender Richtung bezeichnete, während die antike Theorie stets die Moll-Tonleiter, und zwar in absteigender Bewegung, allen Betrachtungen zugrunde legte.

Guido, der sich wie alle Theoretiker seiner Zeit an das antike Musiksystem anlehnte, legte nach dem Vorgange desselben die Moll-Tonleiter zugrunde, bezeichnete deren Töne, im Unterschiede von der

[1]) In deutscher Übersetzung von R. Schlecht (M. H. f. M. G. V.).

Digitized by Google

antiken Theorie von unten nach oben schreitend, mit den Buchstaben der fränkischen Tonschrift und gab so den Tönen der Skala die Namen, welche ihnen bis heute geblieben sind.

In der Erkenntnis, daß jede Oktave die genaue Wiederholung der anderen ist, nur in anderer Tonregion, ähnlich wie die sieben Tage der einen Woche denen der anderen entsprechen, gab Guido den im Oktavverhältnis stehenden Tönen je denselben Buchstaben: die erste Oktave wurde durch große, die zweite durch kleine Buchstaben bezeichnet; für die dieses Gebiet nach oben überschreitenden Töne half er sich mit kleinen Doppelbuchstaben, für den einen, das Gebiet nach unten überschreitenden Ton G benützte er, wie schon andere vor ihm, das griechische Alphabet und nannte ihn Γ, Gamma. So stellt sich das gesamte Tongebilde in folgender, der griechischen Normaltonleiter entsprechenden, jedoch um das Γ und um die Töne aa, bb, cc, dd, ee vermehrten, $2^1/_2$ Oktaven umfassenden Leiter dar:

Γ A B C D E F G a b ♭ c d e f g a′ b′ ♮′ c′ d′ e′
ut re mi fa sol la
ut re mi fa sol la
ut re mi fa sol la
ut re mi fa sol la usw., so daß also z. B. a = la mi re ist. (Vgl. weiter unten.)

Diese Leiter umfaßt 20, eigentlich aber 22 Töne. Denn wenn man von F aus einen richtigen Quartschritt machen will, so erhält man unser heutiges b, während (s. o.) die Töne B, b, bb unserem h usw. entsprechen; die reine Quarte von F (f) aus bezeichnete Guido mit rundem b (b rotundum), den eigentlich an dieser Stelle des Systems stehenden Ton mit viereckigem b (b quadratum); dieses Zeichen wurde — anfänglich wohl aus Mißverständnis — für h genommen, weshalb das b quadratum, das ursprüngliche eigentliche B (b, bb), den Namen h erhielt, die Bezeichnung b aber nur dem uneigentlichen[1]), strenggenommen nicht ins System gehörenden b (rotundum) geblieben ist. Das Zeichen b wurde dann mit der Zeit das Zeichen für Vertiefung eines Tones um einen halben Ton, das Zeichen ♭ (b quadratum) ♮ # wurde das Zeichen für Er-

[1]) Vgl. Micrologus, cap. VIII: weil manche das b molle nicht gelten lassen wollen, rät Guido, die Gesänge, darin man um der Reinheit des Intervalls willen diesen Ton eben faktisch braucht, von F nach G überzuschreiben. S. Hermesdorff, a. a. O. S. 44.

Digitized by Google

Erhöhung (bzw. bei uns Auflösung) eines Tones um einen halben [1]).

Die absolute Höhe der mit der Buchstabentonschrift angezeigten Töne war durch die Orgel gegeben, deren Tasten man (schon vor Guido) mit den betreffenden Buchstaben bezeichnet hatte.

Außerdem diente zur Tonangabe beim Gesangunterrichte das Monochord. Es bestand aus einem viereckigen Resonanzkasten, über welchen eine Saite gespannt war; unter dieser befand sich ein Griffbrett, auf dem mit Strichen die Stellen eingezeichnet waren, an welchen die Saite abgeteilt werden mußte, um den geforderten Ton zu erhalten; man brauchte also nur den beweglichen Steg an dieser Stelle anzubringen, so hatte man den gewünschten Ton.

Es handelte sich weiterhin nur noch darum, eine Tonschrift zu gewinnen, welche nicht bloß die Richtung der Tonbewegung überhaupt, wie die Neumenschrift, oder die relativen Tonabstände, wie die Buchstabentonschrift, sondern auch die absolute Höhe, die Tonlage und Tonregion sowie die einzelnen Stufen, welche die Bewegung durchschritt, in klarer Weise veranschaulichte.

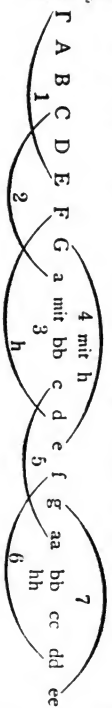
Schon der gelehrte Hucbald war auf den sinnreichen Einfall gekommen, die Tonabstände durch mehrere einander parallel laufende horizontale Linien zu veranschaulichen und die absolute Tonhöhe durch Vorsetzung eines Tonbuchstabens zu bestimmen (s. o.). Seine Versuche waren im einzelnen nicht praktisch und nicht einfach genug, aber die Idee, das Prinzip der modernen Tonschrift war gefunden.

Zunächst blieb die Gewohnheit, die Tonhöhe durch Ziehung einer roten Linie zu bestimmen, die das kleine f des Basses bezeichnete, allgemein; eine zweite, gelbe Linie, welche den Platz des einmal gestrichenen c anzeigte, kam hinzu, und Guido war es, der zu der roten und gelben Linie noch zwei schwarze Linien fügte und dadurch, daß er die Zwischenräume benützte, die ganze Tonreihe in diesem verhältnismäßig einfachen Systeme unterbrachte. Auf die Linien und in die Zwischenräume setzte er entweder die Tonbuchstaben oder die Neumen selbst. So war denn eine Tonschrift geschaffen, welche ebenso das ganze Tongebiet wie die einzelnen Tonstufen in unzweideutiger Weise vor Augen stellte und somit die

[1]) Das Erscheinen von b neben ♮ bahnte den Weg zur Musica ficta oder falsa, wie etwa seit 1250 die sich durch andere Verschiebungen der Solmisationserhachorde ergebenden chromatischen Töne genannt wurden.

Digitized by Google

Veranschaulichung der auf- oder niedersteigenden Tonbewegung innerhalb dieses genau nach Stufen abgegrenzten Tonraumes ermöglichte.



Dem Zwecke, den Gesangsschülern die kirchlichen Oktavengattungen leichter einzuprägen und überhaupt das Treffen zu erleichtern, diente Guidos Solmisation.

Er erkannte, daß die 6 ersten Töne von C (c), G (g) und (mit b molle) von F (f)[1]) aus einander völlig entsprachen, und teilte daher das Tongebiet in 7 Sechstonreihen (Hexachorde).

Nun übte er mit den Schülern zuerst den Gesang ein (eine Art „Normallied"):

Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum
Solve polluti
Labii reatum.

In diesem Gesange bezeichnen die Anfangssilben der Zeilen Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La zufällig die Töne des Hexachords. Wer also diesen Gesang völlig innehatte, der hatte auch das Hexachord inne und durfte nur die Reihe, deren Töne mit diesen Anfangssilben benannt wurden, im Geiste auf irgendeinen beliebigen Ton legen, um alsbald alle übrigen Töne der Reihe sicher angeben zu können.

Die Namen ut, re, mi, fa, sol, la bezeichnen also nicht die absolute Höhe des Tones, sondern ähnlich wie die Ziffer bei dem modernen Ziffernsingen dessen Stellung innerhalb des Hexachords; so bot die Solmisationsmethode dem Gesangunterrichte jener Zeit ähnliche Vorteile wie die Ziffriermethode heutzutage: sie prägte den Schülern die Physiognomie und die Stufen der Sechstonleiter leicht und sicher ein, wie die Ziffriermethode den Schülern die Physiognomie und die Stufen der Oktave einprägt, so daß sie, wenn ihnen ein Ton gegeben wird, alle übrigen leicht treffen.

[1]) Dies Hexachord wollte Guido freilich (wegen der „vox mobilis"?) aus dem Elementarunterrichte ausgeschieden wissen.

Digitized by Google

Die Methode verursachte aber den Schülern auch ähnliche, ja noch viel größere Schwierigkeiten, welche in der Mutation[1]) bestanden. Wenn nämlich ein Gesang die Reihe von 6 Tönen überschritt, so fragte es sich, zu welchem Hexachord der neue Ton gehörte. Um das sofort zu erkennen, bedurfte es vieler Übung; es gab nicht weniger als 28 Arten der Mutation, d. h. der Transposition des Hexachords.

Das ganze System wurde in dem Maße undankbarer und verwickelter, je reicher die Melodiebildung wurde. Es wurde vollends unbrauchbar, als die mehrstimmige Musik mehr und mehr aufkam. Gleichwohl quälte man damit die Singschüler, bis ihr Mattheson (1717) ein Ende bereitete. Geblieben aber sind die Namen ut, re, mi, fa, sol, la, welche bei den romanischen Völkern heute noch unter Hinzufügung der Silbe si für den 7. und do für den 1. bzw. 8. Ton die Töne der Oktave bezeichnen.

3. Die Ausbildung der Notenschrift und der musikalischen Grammatik[2]). Die wichtigsten Fortschritte der nächsten Zeit sind die Vervollkommnung der Notenschrift und die Umbildung der gesamten Tonanschauung, wie sie sich in der theoretischen und praktischen Behandlung der Konsonanzen und Dissonanzen offenbarte.

A. (Notation.) Tonhöhe, Richtung der Tonbewegung und ihre Stufenfolge konnten jetzt veranschaulicht werden; es handelte sich nur noch darum, auch für das Auge erkennbar zu machen, wie lange die Tonbewegung auf einer bestimmten Stufe zu verweilen habe. Hierfür empfahl es sich, von Notennamen (oder Buchstaben) abzugehen und die Notengestalt, das Neuma, zu wählen. Das Bedürfnis, Zeichen für die Verschiedenheit der Zeitdauer eines Tones zu gewinnen, machte sich in dem Maße geltend, als der mehr-

[1]) Bereits J. Cotton schreibt sie dem Guido zu, wie auch die sogenannte Guidonische Hand, ein bekanntes mechanisches Hilfsmittel zur Erlernung der Solmisation.

[2]) H. Riemann, Studien zur Geschichte der Notenschrift. Leipzig 1878. — G. Jakobsthal, Die Mensuralnotenschrift des 12. und 13. Jahrh. Berlin 1871. — H. Bellermann, Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrh. Berlin 1858. — H. Riemann, Notenschrift und Notendruck. 1896. — Derselbe, Geschichte der Musiktheorie. 1900. — W. Niemann, Über die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie .... vor Joh. de Garlandia. 1901. — J. Wolf, Geschichte der Mensuralnotation ... 1904

Digitized by Google

stimmige Gesang aufkam. Aus den alten Neumenzeichen bildeten sich im 11. und 12. Jahrhundert die Zeichen dreier Notenwerte

(urspr.), longa,

(urspr. ., Punkt), brevis $= \frac{1}{2}$ longa,

(urspr. ·, Punkt), semibrevis $= \frac{1}{2}$ brevis,

$= \frac{1}{4}$ longa.

Ende des 13. und Anfang des 14. Jahrhunderts kamen hinzu

maxima $= 2$ longa,

(semibrevis halbiert) minima $= \frac{1}{2}$ semibrevis,

semiminima[1]) $= \frac{1}{2}$ minima.

Das Zeichen des Striches | für Halbierung des Wertes der Note und das des Fähnchens ♪ für Bezeichnung des vierten und des Doppelfähnchens 𝅘𝅥𝅯 für Bezeichnung des achten Teils des Wertes stammt aus der Tabulatur der Instrumentalmusik.

Als im 15. Jahrhundert an Stelle der schwarzen (ausgefüllten) Note die weiße (unausgefüllte) Note trat, hatte man folgende Notenwerte:

maxima,

longa,

brevis,

semibrevis (unsere ganze Taktnote 𝅝),

minima (unsere halbe 𝅗𝅥),

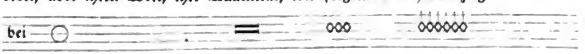
(oder 𝅗𝅥) semiminima (unsere Viertelnote ♩),

(oder 𝅘𝅥) fusa (unsere Achtelnote ♪),

(oder 𝅘𝅥𝅯) semifusa (unsere Sechszehntelnote 𝅘𝅥𝅯).

[1]) Auch crocheta, croma genannt, daher das englische crotchet für das Viertel, das französische croche und das italienische croma für das Achtel (siehe H. Riemann a. a. O. S. 227 ff.).

Anmerkung: Aus praktischen Gründen gelangten die Notenschreiber des 15. Jahrh. zu der heutigen runden Form der Noten. Von einzelnen früheren Versuchen abgesehen, wurden diese erst am Ende des 16. Jahrh. in den Druck eingeführt. Neben den Noten- gab es Pausenzeichen (auch schon bei den Griechen, nicht aber in der Neumen- und Choralnotierung), deren selbstredend die durchgeführte Mehrstimmigkeit mit individualisierten Stimmen nicht entraten konnte: pausa longa recta (p. l. imperfecta); p. l. perfecta (p. modi); pausa (= brevis); semipausa (= semibrevis). Für diese wurden senkrechte Durchstreichungen der Spatien angewendet. Seit Ph. v. Vitry findet sich die Pause für die minima in der Form eines auf der Linie stehenden senkrechten Striches. Die nachfolgenden Pausenzeichen wurden der Tabulatur entnommen: suspirium (𝄾), semisuspirium (𝄿). Beim Übergange von den schwarzen zu den weißen Noten bildeten sich unliebsame Widersprüche heraus, da der Note mit einer Fahne die Pause mit zwei Fahnen entsprach. So ergab sich seit dem 14. Jahrh. der Gebrauch, den Pausenzeichen die Fahnenstriche links anzusetzen, wodurch korrespondierende Formen erzielt wurden. Die andere Form ist noch heute bei den Franzosen und Engländern in Übung. Die Einheit bildete die brevis; keineswegs aber verstand sich die Zweiteiligkeit derselben und der übrigen Notenwerte von selbst; im Gegenteil, die Dreiteilung, hergeleitet aus der Zahl Gottes[1]), der heiligen Drei, ist die vollkommenere, jedenfalls für die Kirchenmusik angemessenere. So teilte man denn — und dies hieß man tempus perfectum — die longa in drei breves, die brevis in drei semibreves, die semibrevis in drei minimae usf.; beim tempus imperfectum dagegen galt die Zweiteiligkeit. Ob für ein Stück das tempus perfectum oder das tempus imperfectum gelte, wurde durch den Taktschlüssel am Anfange der Tonreihe ausgedrückt. Der ganze Kreis ○ bedeutete: tempus perfectum; der halbe Kreis ⊂ (aus welchem Zeichen unser C für den Viervierteltakt entstanden ist) bedeutete das tempus imperfectum. War sonst nichts vorgezeichnet, so zerfiel in beiden Tempusgattungen die semibrevis in zwei minimae; setzte man aber dem Taktschlüssel einen Punkt bei (⊙ ⊂ ·), so bedeutete dies, daß die semibrevis gleichfalls dreiteilig, dreiwertig sei. Der Taktschlüssel entschied somit nicht sowohl über die Takteinheit, welche immer dieselbe blieb (die feststehende Dauer der brevis, unserer ganzen Note), sondern über das Maß der einzelnen Note, über ihren Wert, ihre Quantität, wie folgendes Schema zeigt:



(tempus perfectum)

aber

Dagegen

(tempus imperfectum)

[1]) Über die Zahlensymbolik vgl. H. Abert, Die Musikanschauung des Mittelalters. Leipzig 1905.

Digitized by Google

Die Grundzüge dieser Notenmessung waren einfach; aber große Schwierigkeiten entstanden wegen der vielen Ausnahmen. Wenn z. B. der longa eine brevis folgte, so galt sie nicht = drei breves (so daß auf 4 zu zählen gewesen wäre und die longa 3 Zeiten, die brevis eine erhalten hätte), sondern dann erhielt die longa den Wert von 2 breves, longa und breves bildeten zusammen einen Tripeltakt (eine Perfektion). Umgekehrt konnten 2 breves zusammen eine Perfektion (einen Takt, Versfuß) ausfüllen, aber dann galt die erste 1 tempus, 1 Zeit, die zweite aber galt 2, ihr Wert wurde verdoppelt (dies hieß Alteration). Ähnlich war es bei der brevis und semibrevis. — Noch schwieriger wurde das rasche Abmessen der Notenwerte beim Lesen eines Tonstückes durch den Gebrauch von noch anderen Schlüsseln, welche mitten im Tonstück den Wert der Noten änderten. Setzte man dem Taktzeichen eine 2 oder 3 bei, so bedeutete das, daß die Noten doppelt so schnell oder dreimal so schnell genommen werden mußten wie bisher; setzte man $^7/_4$, so sollten 7 breves in derselben Zeit gesungen werden, wie bisher (unter dem vorgezeichneten Taktzeichen) 4 breves, usf. Diese relativen Wertbestimmungen hieß man Proportionen; von diesen ist nur die proportio hemiolia, unsere Triole, geblieben.

Im 16. Jahrh. galt das tempus imperfectum (Zweiteiligkeit der Notenwerte) für das regelmäßige; man gebrauchte den Punkt, um anzudeuten, daß die Note die perfekte Mensur habe, dreiteilig zu nehmen sei (𝅗𝅥.).

Mit der Durchführung der Zweiteiligkeit wurden die verwickelten Vorzeichnungen überflüssig; man begann die Einheit der Taktzeit zugrunde zu legen und durch die Vorzeichnung zu bestimmen, welche und wie viele Noten eine Takteinheit bilden (C = $^4/_4$, d. h. vier Viertel bilden einen Takt; $^3/_4$, d. h. drei Viertel bilden eine Takteinheit, usf.). Erst spätere Jahrhunderte haben darauf hingeführt[1]).

Die Notenmessung war die notwendige Voraussetzung und Vorbedingung für die nunmehr sich entwickelnde mehrstimmige Musik, welche denn auch im Gegensatze zu dem einstimmigen cantus planus des gregorianischen Gesanges Mensuralmusik (mensura = Messung) oder Figuralmusik (figurae = Notenzeichen) genannt wurde; im engeren Sinne versteht man unter der Bezeichnung Mensuralmusik nur die erste Phase derselben etwa bis zum Ende des 16. Jahrh., d. h. bis zur Einführung des Taktstriches und dem Verschwinden der Ligaturen, unter der Bezeichnung Mensuralisten die Tonsetzer

[1]) Zu allem diesem ist auf die Spezialwerke (s. o.) zu verweisen. Erschwert wird die Lesung mittelalterlicher und späterer Musikwerke auch durch die Ligaturen, d. h. Bindungen, in denen die Geltung der einzelnen Note nicht durch ihre Gestalt, sondern durch ihre Stellung zu den Nachbarn bestimmt wurde. Dazu kommen die vielfach komplizierten Angaben über die Tempobestimmungen (Proportionen), Augmentation, Diminuition, Kolor (notulae rubrae, albae, nigrae), die Modi als rhythmische Schemata der Melodiebildung usw.

Digitized by Google

und Theoretiker bis zu dem genannten Zeitpunkte; ebenso denkt man bei der Bezeichnung Menſuralnote in der Regel nur an die in der Zeit vom 13.—16. Jahrh. entſtandene Notenſchrift, wiewohl klar iſt, daß alle unſere heutigen Noten Menſuralnoten ſind, unſere ganze moderne Muſik Menſuralmuſik iſt.

B. (Die Theorie.) Hand in Hand mit der muſikaliſchen Praxis, welche dem mehrſtimmigen Geſange ihre Vorliebe ſchenkte, vollzog ſich in der Theorie die Umſtimmung der geſamten Tonanſchauung zugunſten der Polyphonie.

Während die Theoretiker des 11. Jahrh. (Berno, Abt von Reichenau, † 1048; Hermannus Contractus[1]) 1013—1054; Wilhelm, Abt von Hirſau[2]), † 1091; Johannes Cottonius etwa 1047[3]); Bernhard, Abt von Clairvaux[4]), 1091—1154) ganz auf dem Standpunkte der Anſchauungen Hucbalds und Guidos ſtehen, finden ſich im 12. Jahrh. die erſten theoretiſchen Arbeiten, welche die Menſuralmuſik vorausſetzen und ſich mit derſelben beſchäftigen[5]). Die wichtigſte iſt die des Franco von Köln[6]), der im letzten Viertel des 13. Jahrh. lebte und bereits einen bedeutſamen Umſchwung in der Muſikanſchauung erkennen läßt, inſofern er die

[1]) H. Graf v. Behringen. Über ihn vgl. W. Brambach, H. C. musica. 1884. — Derſelbe, Das Tonſyſtem und die Tonarten des chriſtl. Abendlandes im Mittelalter. 1881. — H. Hansjacob, Herimann der Lahme. 1875. — Des H. Chronik ſ. in Pertz, Monumenta. Bd. 5. Seine Traktate bei Gerbert II.

[2]) Vgl. H. Müller, Die Muſik W.s v. H. 1884.

[3]) Gerbert, Scriptt. III. Dazu Riemann, Geſchichte der Muſiktheorie. S. 92 ff.

[4]) Gerbert II. Riemann, Handbuch I. 2.

[5]) Als wichtige Theoretiker dürfen die beiden Joh. de Garlandia nicht vergeſſen werden; der ältere, Engländer, etwa 1190—1250, der jüngere um 1300. Vgl. Jacobsthal, W. Niemann a. a. O.

[6]) Ars cantus mensurabilis. — Hierzu: P. Bohn, Magistri Franconis Ars cantus mensurabilis, d. i. des Lehrers Franco Kunſt des Menſuralgeſanges, überſ. und erkl. Trier 1880. — O. Koller, Verſuch einer Rekonſtruktion der Notenbeiſpiele zum 11. Kap. von Francos Ars cantus mensurabilis. V. Schr. f. M. W. VI, 242. — Coussemaker, Histoire de l'Harmonie au moyen-âge. Paris 1852. — L'art harmonique aux XIIième et XIIIième siècles. Paris 1865. — Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera. Paris 1864—76, 5 Bde. Nach neuerer Anſchauung iſt Fr. von Paris der ältere der beiden Franco. S. Anon. 4. bei Coussemaker, Script. I. Er wird von Riemann als wahrſcheinlicher Verfaſſer der Ars c. mens. bezeichnet und lebte im 13. Jahrhundert. Der jüngere, Fr. von Köln (der Fr. Teutonicus des Ph. de Vitry), ſchrieb ein Compendium discantus. Bei Coussemaker, Script. I. Es iſt bedeutſam wegen ſeiner Intervallenlehre.

Digitized by Google

große und kleine Terz zu den Konsonanzen zählt. Er unterscheidet nämlich unter den concordantiae oder Konsonanzen vollkommene (Einklang und Oktave), mittlere (Quinte und Quarte) und unvollkommene (große und kleine Terz); dagegen zählt er die Sext zu den discordantiae oder Dissonanzen, wenn auch zu den unvollkommenen, so daß sie doch nicht in einer Reihe mit den vollkommenen Dissonanzen wie der Sekunde, der übermäßigen Quarte und der verminderten Quinte steht.

Francos Lehre und Anschauung fand, da sie der praktischen Musikübung der Zeit zu Hilfe kam, in Deutschland, Frankreich und England Zustimmung und Verbreitung. An ihn schlossen sich Theoretiker an wie Petrus Picardus, Franco von Paris (s. o.), Hieronymus de Moravia (etwa 1260), Walter Odington (gest. nach 1330), Robert de Handlo (etwa 1326), Petrus de Cruce, der auch als Komponist bekannt ist, u. a.

Am Ende des 13. Jahrh. leuchtet als Theoretiker ferner Marchettus von Padua (um 1300) hervor. Seine Traktate „Lucidarium in arte musicae planae" (1274) und „Pomerium artis mus. mensurabilis" (1309) wurden von Gerbert gedruckt (Script. III). Sie bieten Wichtiges zur Lehre chromatischer Töne und der Prolationen, deren Marchettus vier aufstellt, den $^9/_8$-, $^3/_4$-, $^6/_8$-, $^4/_4$- ($^2/_4$-)Takt. Der Umschwung zugunsten der modernen Auffassung der Konsonanzen und Dissonanzen vollzog sich unter den Händen der beiden hochgefeierten Theoretiker Philipp de Vitry (Philippus de Vitriaco)[1], Bischofs von Meaux (etwa 1290—1361), und Johannes de Muris[2], Lehrers an der Sorbonne zu Paris (um 1325). Die Sext wurde

[1]) Vgl. Joh. Wolf a. a. O. Philipp de V. war wohl der erste Komponist der sog. ars nova, der seit Joh. de Garlandia d. J. „Kontrapunkt" genannten Kunst mehrstimmigen Tonsatzes, während Joh. de Muris der Theoretiker dieser neuen Richtung in der Musik war. Sein Verdienst scheint die Übertragung der italienischen Musikpraxis nach Frankreich zu sein. (S. unten.)

[2]) Vgl. R. Hirschfeld, Johann de Muris. Seine Werke und seine Bedeutung. Leipzig 1884. — Die Musikgeschichte kennt zwei ziemlich gleichzeitige Theoretiker des Namens, einen englischen, zu Oxford lebenden Mathematiker, den Verfasser der „Summa" und des „Speculum musicae", eines bedeutenden Werkes, das aber keineswegs auf dem Boden der ars nova steht. Diese vertritt der jüngere Joh. de Muris (Joh. de Francia, Julianus de M.), der 1350 Rektor der Sorbonne war. Seine Schriften (Musica speculativa. Quaestiones. De discantu . . . bei Gerbert III.). Über die Anfänge der ars nova in Florenz vgl. weiter unten.

Digitized by Google

den unvollkommenen Konsonanzen beigezählt, das Prinzip der Gegenbewegung für die Stimmenführung im mehrstimmigen Satze ausdrücklich aufgestellt, die Parallelfortschreitung vollkommener Konsonanzen (Oktaven, Quinten) verboten, für Anfang und Schluß des Tonsatzes die Konsonanz gefordert, alles Aufstellungen, welche die volle Ausbildung der Polyphonie begünstigen und voraussetzen, wie sie denn sicherlich aus der Praxis hervorgewachsen sind und als Kompromisse zwischen dem Wohlgefallen, das man an der praktisch geübten Polyphonie fand, und der grauen Theorie angesehen werden müssen.

Die Musiklehre wurde in der von Johann de Muris eingeschlagenen, der Praxis zugekehrten Richtung fortgebildet von Ägidius Zamorensis (Spanier)[1], Elias Salomonis (etwa 1274), Engelbertus Admontensis (Steiermark, † 1331), John of Tewkesbury, Thomas Walsingham (beide in England), Prosdocimus de Beldomandis[2], Anselm von Parma; an sie schlossen sich die Theoretiker der Blütezeit des Kontrapunktes an, die sich um die Niederländer gruppieren: Philipp von Caserta (15. Jahrh.), Adam von Fulda[3], John Hanboys und der 1487 in London gestorbene Johann Hothby[4]. Ferner sind zu nennen Joh. de Grocheo um 1300[5], vor allem aber die drei großen Theoretiker zu Neapel: Guglielmus Guarneri[6], Bernardus Hykaert, Joannes Tinctoris[7] (etwa 1446—1511), sämtlich

[1] Joh. Ägidius' Ars musica. Abgedr. bei Gerbert. Vgl. R. Eitner, Quellen-Lexikon.

[2] Vgl. A. Favaro, Intorno alla vita ed alle opere di P. d. B. 1879. Er war um 1422 Prof. d. Philosophie in Padua. Die Traktate s. bei Coussemaker, Script. III. P. kennt bereits eine enharmonisch-chromatische Skala von 17 Werten innerhalb der Oktave.

[3] Adam war auch bedeutender Komponist. Vgl. Km. Jahrb. 1897. 1902. Sein Traktat von 1490 bei Gerbert III.

[4] U. Kornmüller, Joh. Hothby. K. M. J. B. 1893. — A. W. Schmidt, Die Calliopea leghale des Joh. Hothby. Leipzig 1877. — Coussemaker, Histoire de l'harmonie. — Derselbe, Script. III.

[5] Vgl. Joh. Wolf in den Sammelb. d. J. M. G. I. Der Traktat des J. de Grocheo ist wichtig für die Geschichte der weltlichen Kompositionen.

[6] Er wurde von Gafuri als Komponist geschätzt. Vgl. über ihn Eitner und Fétis a. a. O. Eine Bedeutung als Theoretiker wohnt ihm schwerlich inne, zum mindesten können er und Hykaert nicht mit Tinctoris und Gafuri zusammengestellt werden.

[7] Er ist Verfasser des ältesten Musiklexikons (vgl. Chrysander, Jahrb. I), Kirchenmusik. Jahrb. 1899. Coussemaker, Script. IV. Riemann a. a. O.

Digitized by Google

Niederländer, und der Italiener Franchinus Gafurius[1] (1451 bis 1522). Sie vollendeten die Theorie der polyphonen Musik und versuchten die moderne Anschauung und Lehre mit der griechischen Überlieferung, von der man nicht loskommen wollte noch konnte, zu vermitteln. Zu erwähnen wäre noch der Spanier Bartolomeo Ramos (Ramis) de Pareja[2] (geb. etwa 1440), der zu Salamanca, Bologna und Rom lehrte; er soll für die mehrstimmige Musik zuerst die temperierte Stimmung geraten haben. Die Entwickelung schloß ab mit Henricus Loritus (Loris), genannt Glareanus (geb. 1488 zu Mollis bei Glarus, † 1563 zu Freiburg i. Br.)[3], welcher die acht Kirchentöne auf zwölf vermehrte, indem er die in der weltlichen Musik längst üblichen Reihen von C (Jonisch) und A (Äolisch) in das System hereinnahm; endlich Giuseppe Zarlino[4] (1517—1590, Kapellmeister zu S. Marco in Venedig), der u. a. mit seinem Werke „Istitutioni harmoniche" (1558, 1562 usw.) die moderne Auffassung der Harmonie begründete.

Mit diesen Namen haben wir die Grenze unserer Periode weit überschritten und die großen Theoretiker des Zeitalters der Niederländer aufgeführt, um in dessen Schilderung nicht aufgehalten zu werden. Es ist dabei von selbst klar, daß die Entwickelung und Ausbildung der Theorie Hand in Hand mit der Praxis ging, daß wir nur in der Darstellung und um der Kürze der Darstellung willen Theorie und Praxis scheiden.

Die musica mensurata drang nur allmählich in die Kirche ein; im 15. Jahrh. aber hatte sie diese erobert, und wunderbar rasch sehen wir auf dem mühsam in fünf Jahrhunderten errungenen Grunde die romantischeste aller Künste eine erste, herrliche Blüte entfalten.

4. Der Diskantus und die Fauxbourdons[5]. Die Kunst

[1] Vgl. E. Prätorius, Die Mensuraltheorie des Fr. G. 1905.

[2] J. Wolf gab in den „Beiheften" der J. M. G. seine „Musica practica" heraus. Vgl. H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie.

[3] A. W. Fritsche, Glarean. Frauenfeld 1890. — P. Bohn, Glareani Dodecachordon Basileae MDXLVII. Übers., Publikationen d. M. W. 16. Leipzig 1888.

[4] Über dessen Theorie s. K. Bendorf, Sethus Calvisius als Musiktheoretiker. Leipzig 1894. — H. Riemann, Zarlino als harmonischer Dualist. M. H. f. M. G. XII, 155, 174.

[5] R. Hirschfeld, Notizen zur mittelalterlichen Musikgeschichte. M. H. f. M. G. XVII, 61 f.

Digitized by Google

des mehrstimmigen Gesanges fand vor allem in Frankreich weitere Ausbildung. Die nächst höhere Stufe der Entwickelung bezeichnet der Diskantus; in ihm erblickt man das Mittelglied zwischen dem Organum Hucbalds und dem ausgebildeten Kontrapunkte der Niederländer.

Strenggenommen, der Sache nach, verdient schon das „Organum" Hucbalds den Namen des Diskantus, ja den des Kontrapunktes: es wird ja der ersten oder Grundstimme eine zweite (discantus) entgegengestellt, und jeder Note der einen Stimme entspricht eine Note der andern (punctum contra punctum ponere). Allein man hat sich gewöhnt, unter Kontrapunkt nur die ausgebildeten Formen des mehrstimmigen Satzes zu begreifen und mit Diskantus die Form des zweistimmigen Gesanges im engeren Sinn zu bezeichnen, welche das dem mehrstimmigen Satze wesentliche Prinzip der Gegenbewegung in den Stimmen durch praktische Übung ausbildete und somit zum ausgearbeiteten Kontrapunkte, dem Mensur und schriftliche Fixierung wesentlich sind, überleitete. Die Bezeichnung ist also nur eine geschichtliche, nicht eine sachliche, zumal der Übergang ein fließender ist.

Der discantus entwickelte sich zunächst ganz von selbst durch die praktische Übung. Während der eine Sänger den cantus firmus, d. i. die Grundstimme, die gregorianische Melodie, festhielt (daher tenor), machte der andere Sänger, wohl um den Vortrag zu beleben, die Gegenbewegung zu den Schritten des Tenors (und zwar in der höheren Lage): steigt der Tenor um eine Stufe, so fällt der Diskant, usf. Dies ist die Form des einfachen Diskantierens, durch welche sich dem Ohre die Schönheit des Terzklanges trotz aller die Terz verpönenden Theorien aufdrängte. Von dem einfachen Diskant, der Ton gegen Ton setzt oder unisono mit dem Tenor geht, unterschied man den „verzierten" Diskant (fleurettes); er besteht in bunten Figuren oder in Melismen, mit welchen der Sänger nach seinem Geschmacke und nach seinem musikalischen Instinkt die Tenortöne umrankte. Weil nun der Tenor die tiefere Stimme bildete, der Diskant die obere, so hat sich die Bezeichnung Diskant für die Oberstimme beim Gesange bis heute erhalten.

Das Diskantieren geschah lange Zeit hindurch zwar improvisiert, d. h. ohne Noten, aber doch nach festen Regeln, deren Resultat, Wechsel zwischen Oktav und Quint, ein höchst unbefriedigendes,

Digitized by Google

weil monotones, gewesen sein muß. Es handelt sich also nur zuerst um contrapunctus a mente im Gegensatze zu dem contrapunctus a penna (res facta), d. h. ein extemporierter Diskant tritt in Gegensatz zum fertig ausgeschriebenen polyphonen Satze. Ein wichtiger Schritt vorwärts geschah durch die zuerst vielleicht der Sängereitelkeit zuzuschreibenden Ausschmückungen der Gegenlinie zum cantus firmus, die deren Niederschrift nötig machte. Unter den französischen Diskantisten werden als die berühmtesten genannt: Lescurel, Tapissier, Carmen, Joh. Cesaris[1] („das Erstaunen von ganz Paris"). Von Frankreich aus verbreitete sich diese Art des Gesanges (ars discantandi) überallhin; allmählich kam zur zweiten Stimme eine dritte und vierte (motetus, triplum, quadruplum, tenor); der mehr als zweistimmige Satz forderte die Fixierung durch die Notenschrift, da ohne solche die genaue Ausführung der Stimmen allzu schwierig wurde. Mehr und mehr tritt nun die „res facta" in den Vordergrund, der Tonsetzer wird die Hauptperson, der Sänger hat nur noch den fertigen Satz auszuführen. Vielleicht schon im 12. Jahrh., sicher aber im 13. Jahrh. besitzt Frankreich mehrstimmige (zwei-, drei- bis vierstimmige) Sätze; genannt[2] werden Perotin le Grand[3] in Paris, Pierre de la Croix, Aristoteles, Franco von Paris, Adam de la Hale[4], Gilon Ferrant, Jehan de la Fontaine, Moniot d'Arras, Moniot de Paris, Thomas Herrier, Baude Cordier u. a. m. Mit der Ausbildung des mehrstimmigen Satzes macht sich das Prinzip der Nachahmung als des Bandes, welches die Stimmen einheitlich zusammenhält, mit der Zeit auch das der Umkehrung als der doppelten Nachahmung geltend. Wenigstens finden sich davon schon frühe Ansätze.

In Frankreich wurden für die rechte Art zu dechantieren Schulen (maitrises) gegründet; unter allen leuchtete die chapelle musique du roi hervor, die von dem Kanzler Gerson ins Leben gerufene Kathedralschule von Notre-Dame in Paris.

---

[1]) Vgl. J. Stainer, Dufay and his contemporarirs. 1899.

[2]) Vgl. den Versuch einer chronologischen Ordnung der Komponisten des 14. und 15. Jahrh. bei Riemann, Handbuch II, 1, S. 95 ff.

[3]) Er ist bedeutender Vertreter der ars antiqua. Vgl. Coussemaker, L'art harmonique au 12e et 13e siècles und Wooldridge, The Oxford History of Music I.

[4]) s. o.

Digitized by Google

In Toulouse gründete Papst Urban V. eine solche Schule. Von Avignon, wo 1309—1377 der Sitz der Päpste war, kam die Kunst mit der päpstlichen Kapelle nach Rom[1].

In Belgien wurde Tournay ein neuer Mittelpunkt; ein Denkmal desselben bildet die Messe von Tournay (etwa 1270). In Flandern, Artois, Hennegau fand die Kunst jetzt Heimat und Pflege.

Eine weitere Übergangsform zu dem ausgebildeten Kontrapunkt bezeichnet man mit den sog. faux bourdons, falsi bordoni, zu deutsch: uneigentlichen Grundstimmen.

Unter Faurbourdon[2] versteht man eine besondere Art des Organums: während die organisierenden (d. h. begleitenden) Stimmen des älteren Organums die Quinte und Oktave (vollkommene Konsonanzen) der Hauptstimme (Tenor, die zu begleitende Stimme) ausführen, singen sie bei den Faurbourdons die Terzen und Serten zu den Tönen des hier in der Oberstimme liegenden cantus firmus; die begleitenden Stimmen heißen die bourdonnierenden Stimmen. Diese haben mehr die Bedeutung von harmonischen Füllstimmen als von realen Neben- und Gegenstimmen; das Verfahren ist mehr Harmonisierung als Polyphonie. Es gewöhnte das Ohr an den Wohlklang der Terzen und Serten.

Woher der Name kommt, ist nicht ganz sicher. Am wahrscheinlichsten ist die Erklärung, daß jene Singweise geheißen habe „Psalmodieren mit dem Falso bordone, d. h. mit der uneigentlichen Grundstimme, weil nicht die eigentliche Grundstimme der Harmoniefolge, sondern ihre umgekehrte Terz den Baß abgab“[3]; der tenor

---

[1]) Kapelle bezeichnete zunächst den zum Gottesdienste bestimmten Raum, in übertragener Weise die Gesamtheit der Personen, welche die zu bestimmter Zeit in der Kapelle abzuhaltenden Gottesdienste auszuführen hatten, speziell die Sänger. Die päpstliche Sängerkapelle hielt ihren täglichen Gottesdienst und die gesungene Konventualmesse zu Rom in den Kapellen, welche als päpstliche betrachtet wurden. Unter Sixtus IV. (1471—1484) wurde die sixtinische Kapelle im Vatikan der regelmäßige Ort für die Gesangsoffizien der päpstlichen Kapelle, die seither „sixtinische Kapelle“ heißt. Von Avignon her war die französische Singweise herrschend geworden. Gegen Ende des 14. Jahrh. begann der Einfluß der niederländischen Musik, welche bis auf Palestrina die Führung behielt.

[2]) G. Adler, Studie zur Geschichte der Harmonie. Sitzungs-Ber. der philos.-histor. Klasse der kais. Akademie der Wissensch. Wien 1881. Bd. 98. S. 781 ff.

[3]) Handelt es sich beim Organum um leidlich frei bewegte Stimmen, deren Zusammenhang mit der Volkskunst (ob der keltischen, stehe dahin) möglich ist, so in Hucbalds Theorie des Organums um einen systematisch durchgeführten Ver-

Digitized by Google

heißt nämlich auch bordone (von bordon, Stab, Stütze, oder bordonale, Träger); da er nicht die wirkliche Grundstimme singt, ist er ein falscher, d. i. uneigentlicher Tenor. Später bezeichnete man mit dem Ausdrucke ganz allgemein die verschiedenen Arten der mehrstimmigen Psalmodie.

Die Orgel[1]), dieses für die Ausbildung der polyphonen Musik so wichtige Instrument, wurde in unserer Periode durch die (deutsche?) Erfindung des Orgelpedals (um 1325) vervollkommnet.

Zweiter Abschnitt.

Die Ausbildung des mehrstimmigen Gesanges.

Die herrlichen Tage der Renaissance, da der künstlerische Genius überall Knospen ansetzte und neue Blüten trieb, sind auch für unsere Kunst die Zeit gewesen, in der die Polyphonie eine erste Blüte erreichte. Wir sehen Werke erstehen, welche auch vom modernen Standpunkte aus den Namen von Kunstwerken in vollem Maße verdienen. Aber noch haftet ihnen etwas jünglinghaft Eckiges, jungfräulich Herbes an; wir stoßen bei aller knospenhaft hervorbrechenden Anmut auf melodische Härten, kontrapunktische Unbeholfenheit und harmonische Leerklänge, weshalb wir die Denkmäler dieser Periode als die Vorläufer der eigentlichen klassischen Periode ansehen.

Die neue Kunst geht nicht, wie bisher angenommen wurde, von den Niederlanden, vielmehr von Italien (Florenz) aus. England und Frankreich steuern Wesentliches zu ihr bei, die Niederlande endlich

---

such einer Erklärung der Stimmführung. Widerspruch weckte andere Versuche, Regeln und Schemata der Stimmführung aufzustellen. Das 12. Jahrh. sah in Frankreich den Versuch aufkommen, einer Stimme eine andere in möglichst streng durchgeführter Gegenbewegung entgegenzustellen. (Coussemaker, Histoire de l'harmonie . . . S. 245). Nur Terzen und Sexten blieben von der Harmonie ausgeschlossen; sie gelangten erst im 13. Jahrh. von England her zu allgemeiner Aufnahme, so daß an die Stelle der Quintenparallelen Terzen- und Sextenfolgen traten. Ein französischer Traktat (Anon. 13 bei Coussemaker, Script. III) setzt die Regeln der Stimmführung genau fest; Quinten- und Quartengebrauch findet sich nur vereinzelt. Englische Traktate des 14. Jahrh. (z. B. Power und Chilston; vgl. Hawkins a. a. O. II.) kennen durchgeführte Sextenparallelen; prinzipiell auf diesen errichtete Kompositionen nennt der Mönch Wilhelm „Gymel". Die Manier wird schon bei Garlandia d. Ä. angedeutet, ist also wohl wesentlich älter.

[1]) Wichtige Notizen zur Geschichte der mittelalterl. Orgeln bringt E. F. Hennerberg im Berichte über den III. Kongreß der I. M. G. Wien u. Leipzig 1909. S. 91 ff.

Digitized by Google

bilden sie zur höchsten Höhe aus. Was die neue Kunstrichtung in ihren Anfängen von der alten unterscheidet, ist dies: die Beschränkung auf den Tripeltakt (s. o.) wird aufgehoben; das durchgeführte Prinzip der Gegenbewegung der Stimmen hat die Aufstellung des Verbotes der Parallelität vollkommener Konsonanzen zur Folge; es erfolgt die Einführung von Ganz- und Halbschlüssen, wie sie dem improvisierten Discantus, Faurburdon und Volksgesange bereits bekannt waren.

Die große Zeit der italienischen Dichter Dante (gest. 1321), Petrarca (gest. 1374), Boccaccio (gest. 1375) fällt mit einer musikgeschichtlich überaus bemerkenswerten Epoche zusammen: es treten bis dahin unbekannte Formen auf, Madrigal, Caccia und Ballata, und zwar in solcher technischen Vollendung, mit solcher Fülle des Gehaltes, daß man auch von ihnen als bedeutsamen Zeugen des italienischen Kunstgeistes sprechen darf. Der Zusammenhang mit der Kunst der Troubadours ist wahrscheinlich für Madrigal und Ballata. Caccia bedeutet zunächst dem Texte nach ein Jagdstück; die Musikform ist die eines Kanons mit oder ohne Grundstimme. Zuweilen treten, wie beim Madrigale, instrumentale Zusätze auf[1]). Komponisten des Zeitraumes sind: P. Casella, Freund Dantes, Giov. da Cascia, Jacopo da Bologna, Ghirardellus de Florentia, Laurentius de Fl., Donatus de Fl., Bartholomäus de Padua, Franc. Landino (gest. 1397). In den Werken dieser Meister kommen, wie auch noch weiterhin, störende Parallelen vor, doch ist die Harmonie im allgemeinen rein, die Melodie eindringlich, das Ganze in die Sphäre künstlerischen Bildens und Empfindens gehoben.

Diese frühe Renaissanceblüte der italienischen Kunst dauerte nicht lange. Französisch-niederländische Einflüsse machten ihr, nachdem der päpstliche Stuhl von Avignon nach Rom zurückverlegt worden war, bald ein Ende. Rom wurde wieder der Mittelpunkt der Welt, päpstliche Kapellsänger verschiedener Nationalität traten als Tonsetzer auf; eine neue Kunstpoesie gewann Geltung.

In Frankreich wurde die neue Kunst durch Phil. de Vitry (s. o.) eingeführt, von dessen Kompositionen freilich nichts bekannt geworden ist. An ihn scheint sich Guill. de Machault (gest. um

[1]) Vgl. J. Wolf, Mensuralnotation. — Derselbe, Florenz in der Musikgeschichte des 14. Jahrh. Sammelb. d. J. M. G. III. — Friedr. Ludwig, Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrh. Ebenda IV.

Digitized by Google

1370) angeschlossen zu haben, dessen von Wolf teilweise mitgeteilte Kompositionen freilich noch allerlei Rückstände der ars antiqua, schlimme Parallelführungen, aufweisen, andererseits aber schon eine gewisse Glätte und Durchbildung der Form verraten. Ein kanonisches Rondeau „Ma fin est mon commencement" bedeutet einen erheblichen Schritt auf die Satzkünste der Niederländer zu. Im allgemeinen erscheinen die mehr als zweistimmigen Kompositionen Machaults noch plump und ungeschickt.

Der die Kunst der Nachahmung prinzipiell pflegende Kirchenmusikstil der nächstfolgenden Zeit ruht ebensowohl in der frühflorentinischen wie in der französisch-englischen Kunst. Die englische Musik jedoch, die bereits im 13. Jahrh. den Sommerkanon des Mönchs von Reading besitzt, steht mit der Florentiner Kunst (Caccia) in keinem erkennbaren Zusammenhange; jener Kanon („Summer is icumen") darf als eines der fragwürdigsten Stücke der gesamten Musikgeschichte wenigstens vorläufig noch eine Sonderstellung als Unikum beanspruchen. Als Väter des ausgebildeten Kontrapunktes werden von Tinctoris, der die Anfänge auf die Zeit zwischen 1430 bis 1440 legt, genannt: Dunstable, der Engländer, und die Niederländer Binchois, Dufay und ihre Schüler.

Neben den Formen des Gymel (Cantus gemellus), Faburden und Kanon finden wir erwähnt: Cantilena (Lied?), Conductus (im 12.—13. Jahrh. der Name für mehrstimmige Gesänge im Organumstile; d. h. die Stimmen schreiten auf denselben Text gleichzeitig von Silbe zu Silbe fort.) Aus dieser Form entwickelte sich eine andere, die des Motetus der französischen Schule: über dem Tenor stehen hier zwei oder drei diskantierende Stimmen, die in kürzeren Notenwerten geistliche oder weltliche Lieder singen. Endlich der Rondellus=Rondeau (Tanzlied), anfänglich (so bei A. de la Hale) im Konduktenstile gehalten. Die beginnende tatsächliche Mehrstimmigkeit ließ den Begriff des „Cantifractus" entstehen (bei R. de Handlo, einem englische Theoretiker 1326), die Anfänge motivischer Arbeit.

An der Spitze der Kontrapunktisten steht, wie schon erwähnt, John of Dunstable[1]). Er wurde 1370 geboren und starb am 24. Dez. 1453. Mit einer Reihe von Landsleuten, Lionel Power, John

[1]) Vgl. Riemann, Handbuch II, 1. — D. d. T. i. Ö. VII. 1900. — Wooldridge, Early English harmony. — E. Stainer in Sammelb. d. J. M. G. II. — Nagel a. a. O.

Digitized by Google

Bennet, John Alain, lebte Dunſtable eine Zeitlang in Italien, wohin ihn die politiſchen Wirren ſeiner Heimat getrieben haben mögen. In ſeinen Arbeiten ſind die Anfänge regelrechter Imitation zu bemerken, doch fehlt noch deren grundſätzliche Durchführung; auch machen ſich in ſeiner Muſik noch keine individuellen Züge bemerkbar, wie dies bei Dufay der Fall iſt. Wird auch die äſthetiſche Beurteilung an ſeinen Werken (Magnifikat, Motetten, Meſſen uſw. und weltlichen Tonwerken) noch vieles Unbefriedigende aufweiſen können, ſo iſt doch die geſchichtliche Stellung ihres Schöpfers eine bedeutende. Dunſtable übertrug den Florentiner Stil des inſtrumental eingekleideten Liedes auf den Kirchengeſang. Hier folgten ihm die obenerwähnten niederländiſchen Meiſter, die ſich wie Dunſtable in bezug auf ihre weltlichen Kompoſitionen an franzöſiſche Vorbilder hielten, an die genannten Tapiſſier, Fontaine, Carmen, Machault uſw. Die Kunſt der anderen obenerwähnten engliſchen Meiſter fand offenbar außerhalb ihres Geburtslandes wenig Beachtung, ſo daß die engliſche Muſik als nur von dem Werke Dunſtables zehrend verſpottet wurde. Die Vertreter der nächſten Periode ſind Dr. John Hanboys (die Muſik hat in England den Charakter einer Fakultät bis auf den heutigen Tag bewahrt), Henry Abyngdon, welchen Thomas Morus feierte, uſw. Beiſpiele der Kunſt dieſer Leute, deren Wirkſamkeit um 1480 endete, ſind nicht erhalten.

Die Träger der ganzen Entwickelung ſind vorzugsweiſe die Meiſter, welche den niederländiſchen Schulen [1]) ihre Bildung verdanken. Die Niederländer beginnen das geſamte europäiſche Muſikweſen zu beherrſchen, ohne daß jedoch dadurch eine eigentümliche Entwickelung bei den übrigen Nationen ausgeſchloſſen geweſen wäre; denn nicht nur erhielten die Niederländer die Kunſt des Kontrapunktes von Frankreich, ſondern es finden ſich namentlich auch in Deutſchland und England ſchon bedeutſame Anfänge, und es laſſen ſich überall

[1]) Quellen: E. van der Straeten, La Musique aux Pays-Bas avant le XIX. siècle. Bruxelles 1872 ff. (bis jetzt 8 Bde.). — R. G. Kieſewetter, Über die Verdienſte der Niederländer. Amſterdam 1829. — W. Bäumker, Niederländiſche geiſtl. Lieder nebſt ihren Singweiſen aus Handſchriften des 15. Jahrh. V. Schr. f. M. W. IV, 153, 287. — Riemann, Handbuch. Über die Arbeiten C. Grégoirs zur niederl. Muſikgeſchichte vgl. Riemanns Lexikon. — Trienter Codices (Denkm. d. Tonk. in Öſterreich). Wien 1900.

Digitized by Google

die Keime und Ansätze zu den besonderen Entwickelungen der nächsten Periode erkennen.

Daß gerade die Niederländer der Musik eine Pflegestätte bereiteten, erklärt sich aus verschiedenen Gründen. Nirgendwo, weder in Deutschland, wo die geistliche Macht mit der weltlichen auf Leben und Tod rang, noch in Frankreich und England, wo Krieg an Krieg sich reihte, noch in Italien, das an Fehden überreich war, schien am Eingange unserer Periode die Zeit dazu angetan, jenes ruhige Behagen und behäbige Genießen aufkommen zu lassen, welches die Grundbedingung einer fruchtbaren Übung und Entwickelung der Tonkunst ist. Diese setzt vor allem einen gewissen Grad von beschaulicher Bequemlichkeit voraus; unter Fehden und Kampf ist für sie keine Stätte.

Solche Ruhe bot in jener Zeit das kräftige Volk der Niederländer. Spießbürgerlicher Prosa stand ein durch den Handel geöffneter Blick fürs Große zur Seite; die kaufmännische Lebensweise war auf solide Bildung gestützt; bei aller Nüchternheit und Trockenheit fehlte es nicht an jener heiteren, frischen Lebensauffassung und gesunden Freude, die bei einem geistig gesund angelegten Volke sich aus befriedigenden materiellen Verhältnissen immer ergibt. Der Reichtum erstickte nicht die jugendliche Frische des mannhaften Stammes; denn der Reichtum war die Frucht des gemeinsamen Gewerbsfleißes, die allen zugute kommende Errungenschaft der Anstrengung jedes einzelnen. Es entsprach dem hieraus erwachsenden Gemeinsinne die polyphone Musik: jede Stimme ist selbständig, aber sie ist gebunden durch die anderen und erhält Bedeutung nur durch das Ganze und in dem Ganzen.

Die geistige Heimat der Tonkunst blieb für die Niederländer die Kirche. Verschmähten es auch die Tonsetzer nicht, für profane Zwecke zu komponieren, so erachteten sie es doch als ihre größte und heiligste Aufgabe, mit ihrer Kunst der Kirche zu dienen, die edelsten Blüten des Genius dem Höchsten darzubringen. Wie Michel Angelo von der Malerei, so dachten sie von der Musik: „Die echte Malerei ist edel und fromm durch den Geist, in dem sie arbeitet; denn nichts erhebt die Seele des Einsichtigen mehr und zieht sie mehr zur Frömmigkeit als die Mühe, etwas Vollendetes zu schaffen. Gott aber ist die Vollendung, und wer dieser nachstrebt, strebt dem Göttlichen nach."

Digitized by Google

Dabei legten sie es keineswegs darauf an, für die Kirche einen besonderen Stil auszubilden, anders zu schaffen als sonst; sie glaubten der Forderung, kirchlich würdig zu komponieren, damit zu genügen, daß sie der Kirche ihr Bestes und Schönstes darreichten und für die gottesdienstliche Musik ihre ganze Kraft und höchste Kunst einsetzten.

In völlig harmloser Weise benützten die niederländischen Meister nicht bloß die Melodien des Kirchengesanges, sondern auch weltliche Volksweisen als Tenor für ihre zum gottesdienstlichen Gebrauche bestimmten kontrapunktischen Tonwerke. Der Tonkünstler war wesentlich Kontrapunktist, Tonsetzer; mit der Erfindung der Melodie gab er sich im allgemeinen nicht ab, seine Kunst beschränkte sich auf den polyphonen Satz. Nach dieser Melodie wurde dann die Messe benannt; so z. B. Missa des rouges nez („Von den roten Nasen"), Missa baisez-moi („Küsse mich"), Missa o Venus bella („O schöne Venus"); besonders beliebt als Tenor für polyphone Messen war die Weise „L'omme armé". Das Verfahren, eine ernste Kirchenkomposition über einer weltlichen Volksweise aufzubauen, hatte für niemand etwas Anstößiges, denn einmal ging — wenigstens für die Mehrzahl der Zuhörer — die Melodie im kunstvollen Stimmengeflechte so verloren, daß man sie kaum mehr erkannte und kein Andächtiger durch die Erinnerung an den profanen Text gestört wurde; sodann lag dieses naive Vermengen des Heiligen und Profanen, der Pietät und des derben Humors im Zuge der Zeit; man denke an die Naivität der Maler, die den Herrn und die Heiligen sorglos in niederländischer kleinbürgerlicher Umgebung malten; man denke an den kräftigen Humor, der bei gewissen Festen selbst im Gotteshause geduldet wurde, an die seltsamen, fratzenhaften Steinbilder, mit welchen die Baumeister die erhabensten Bauwerke zierten.

Mochte die profane Melodie, gleichsam der Holzreifen, der zwar dem Blumenkranze Form und Gestalt gibt, selbst aber durch die Blumen und Blätter verdeckt wird, dem Tonwerk eine bestimmte Physiognomie verleihen, ein unkirchliches Gepräge gab sie ihm keineswegs. Ist doch das polyphone Tonwerk so recht das Kunstwerk der Kirche, das zu voller Geltung und Wirkung erst in den erhabenen Hallen des romanischen oder gotischen Domes kommt; schon die Analogie des Konstruktionsprinzipes erzeugt eine wundersame Harmonie zwischen dem Tonwerke und dem heiligen, erhabenen Raume, in dem es erklingt; wie da Bogen gegen Bogen steht, sich ver-

Digitized by Google

schlingend und verbindend im Geäste, so steht Stimme gegen Stimme, Melodie gegen Melodie, die volle Wirkung gibt nur das ganze Kunstwerk. Die vorherrschende Stimmung ist die des Erhabenen; einen Unterschied begründet die leichtere oder schwerere Fügung, die weite oder gedrungene Stimmführung, die reichere oder ärmere Harmonie entsprechend den Unterschieden des Schwerlastenden und des Graziösen, des Strengen und des Gemäßigten, des prächtig Geschmückten und schlicht Einfachen in der Architektur. Zudem stimmte die gemessene Objektivität und Ruhe der polyphonen Musik, die jede leidenschaftliche Bewegung ausschloß, die streng-gegliederte Haltung und die zuweilen schroffe Härte der Form zu dem priesterlichen Berufe der Tonkunst; sie erhielt dadurch den Charakter hoher Idealität und Unberührtheit, einer gewissen Transzendenz, und erschien als das musikalische Gegenbild der die auseinanderdrängenden Völker und Individuen durch feste Ordnung zusammenhaltenden Kirche.

So kann man in der Tat die polyphone Messe einen Dom in Tönen nennen; es ist, als würde die ganze Pracht der kunstvollen Hallen und Gewölbe zu flüssigem Klange; die Musik ist „aufgetaute Architektur". In der Komposition der Messe suchte und bekundete der Tonsetzer die Meisterschaft[1]).

Eine zweite Form, welche die Niederländer unserer Periode endgültig feststellten und ausbildeten, ist die der Motette[2]), von „Mot", Motto, Denkspruch, weil der cantus firmus (tenor) häufig eine dem Ritualgesange entlehnte kürzere Notenzeile war, um welche sich die übrigen Stimmen in kontrapunktischem Gewebe bewegten. Auch hier herrscht der erhabene Stil vor; gegen den Inhalt war man im allgemeinen gleichgültig (eine Ausnahme macht Josquin, von dem ein Zeitgenosse sagt, kein anderer habe es in gleichem Maße verstanden, die Bewegungen der Affekte auszudrücken); man komponierte Gelegenheitsmotetten, Trauermotetten, Dedikationsmotetten, biblische Geschichten (ohne jede dramatische Färbung), ja sogar die Stammbäume Jesu bei Lukas und Matthäus u. a.; was in der

[1]) Vor der Zeit Dufays wurden im allgemeinen nur einzelne Abschnitte der Messe in mehrstimmige Musik gekleidet.

[2]) Vgl. W. Meyer, Der Ursprung der Motette. (Nachr. d. Göttinger Gesellsch. der Wissensch.) 1898. — H. Leichtentritt, Geschichte der Motette. (Kleine Handbücher der Musikgeschichte. Herausg. v. H. Kretzschmar. Bd. II.) Leipzig 1908. (Über den Motetus der Franzosen vgl. eben.)

Digitized by Google

Kirche ſonſt im liturgiſchen Leſetone geſungen wurde, das eignete ſich, um eine Motette darüber aufzubauen. Von großer Bedeutung ſind die weltlichen polyphonen Lieder, welche uns von den Niederländern erhalten ſind: franzöſiſche Chanſons, burgundiſche, italieniſche und niederländiſche Volksweiſen ſind in kunſtvoller Weiſe mehrſtimmig bearbeitet, voll Anmut und Feinſinnigkeit.

Die Lieblingsform der feineren Geſellſchaft bildete das Madrigal, das 3—6ſtimmige Chorlied weltlichen, meiſt erotiſchen Inhaltes. Die Kunſtform ſelbſt wird auf die provenzaliſchen Troubadours zurückgeführt und wurde zuerſt von Archadelt und Willaert für die polyphone Muſik verwendet. Der Name bedeutet „Schäferlied" (mandra = Schäfer, gal = Lied) und bezeichnet ein erotiſches Lied von gedrungener Kürze (höchſtens 12—15 Zeilen). Während ſich der Komponiſt bei der Motette an den von anderwärtsher entlehnten tenor zu halten pflegte, wurden im Madrigale ſämtliche Motive und Stimmen frei erfunden; die Form erhielt dadurch eine beſonders fein pointierte Geſchloſſenheit. An das Madrigal knüpfte die ſpätere monodiſche Muſik an, und es erſcheint daher als die Kunſtform der Zukunft[1]).

Was die Perſon des Tonſetzers betrifft, ſo iſt charakteriſtiſch, daß die Künſte nicht in ihrer Vereinzelung betrieben wurden, ſondern daß, wer in einer ein Meiſter ſein wollte, in den übrigen ein gewiſſes Maß von Kenntniſſen und Fertigkeiten haben mußte. Da hob dann eine Kunſt die andere, der künſtleriſche Geſichtskreis wurde erweitert, das Urteil geſchärft und geläutert; nur ſo erklärt ſich das herrliche Aufblühen aller Künſte in dem wunderbaren Zeitalter, nur ſo auch die Beherrſchung der Form und der Sinn für das feine Maß. Auch der Muſiker mußte an der Vielſeitigkeit des

[1]) Madrigal, Ballade, Rondeau ſind ſeit ihrem Aufkommen in Verbindung mit der Tonkunſt geweſen. Die Form iſt zweiteilig mit Repriſe. Die Madrigale uſw. der Florentiner Frührenaiſſance (ſ. o.) gehörten nicht der reinen a cappella-Muſik an. Erſt vom 16. Jahrh. ab gelangte der um die Mitte des 15. Jahrh. für die kirchliche Kunſt maßgebend gewordene imitierende a cappella-Stil auch in der weltlichen Muſik zur Aufnahme, wobei dieſe auf die ältere Madrigaldichtung zurückgriff. Vorwegnehmend darf erwähnt werden, daß dieſe reine Vokalkompoſition des 16./17. Jahrh. von der Wiedergabe durch Inſtrumente (wobei die Singſtimmen teilweiſe erhalten bleiben konnten) keineswegs (wie auch geiſtliche Vokalmuſik) ausgeſchloſſen war. Zur Geſchichte des Madrigals vgl. die Literaturangaben bei der Erwähnung der italieniſchen und engliſchen Madrigaliſten.

Digitized by Google

Künstlertums teilhaben, die so großartig in einem Michel Angelo, dem Dichter, Maler, Bildhauer und Architekten, vertreten ist.

Die ganze Periode gliedert sich in zwei bzw. drei Epochen.

Die erste wird durch den Namen und die Werke Dufays charakterisiert; noch überwiegt die Arbeit; das Hauptziel beim Schaffen ist die Korrektheit in der Handhabung der harmonischen Mittel. Der Satz ist einfach und durchsichtig, aber auch zuweilen noch hart, schwerfällig und ungelenk. Man nennt diese Epoche — und die Benennung trifft zu — die des einfachen Kontrapunktes.

Die zweite Epoche, welche durch Ockenheim ihr Gepräge erhält, bildet die Kunst des Kontrapunktes aufs feinste aus, worüber freilich an die Stelle von Schönheit und Anmut oft formalistische Spitzfindigkeit tritt. Man nennt diese Epoche die des künstlichen Kontrapunktes. In ihr wurden auch die sog. „Künste der Niederländer" auf die Spitze getrieben. Unter denselben ist zunächst eine Art von musikalischer Stenographie zu verstehen: man liebte es, ein mehrstimmiges Gesangsstück in Gestalt einer einzigen Stimme niederzuschreiben, sei es, um wenigstens auf dem Papiere dem Prinzip der nach der kirchlichen Observanz strenggenommen allein zulässigen Homophonie zu genügen, sei es, um sich der Mühe des Ausschreibens der einzelnen Stimmen zu entheben, sei es aus Sucht nach Künsteleien. Man deutete durch den sog. „Canon" (d. i. Schlüssel) an, wie die Noten in jeder einzelnen Stimme aufzufassen seien: z. B. es solle die Tonfolge durch die zweite Stimme in anderer Tonart oder in anderer rhythmischer Gestalt oder in entgegengesetzter Folge gesungen werden, usf. So hieß z. B. canite more Hebraeorum (Singt nach Art der Juden) soviel wie: drehe die Tonfolge um, singe von hinten nach vorne; oder Clama ne cesses: laß alle Pausen weg; oder $^{13}/_{7}$: in der zweiten Stimme sollen 13 breves in derselben Zeit gesungen werden wie 7 breves, welche das Zeichen des integer valor haben, d. h. bei unverändertem Tempo. Man liebte es, diese Canons oder Anweisungen, wie die vorliegende Tonfolge aufzufassen bzw. zu verändern sei, in Verse oder witzige Wortspiele zu kleiden, so daß sie mit der Zeit zu förmlichen „Rätseln" wurden, welche dem Sänger viel Kopfzerbrechens bereiteten und den Eindruck müßiger und gesuchter Künstelei machten.

In Josquin de Près und Orlandus Lassus erreicht die zweite niederländische Schule die volle Höhe. Der letztere freilich

Digitized by Google

bildet als Großmeister und Mittelpunkt der Tonkunst in Deutschland wieder eine besondere Schule für sich.

1. Die erste niederländische Schule (1380—1480). Als das Haupt der ersten niederländischen Schule und in seinen Werken als deren Typus gilt Guillaume du Fay[1]), wahrscheinlich zu Chimay im Hennegau 1400 geboren, 1428—1437 Mitglied der päpstlichen Kapelle, dann am Hofe von Burgund, in Savoyen, vielleicht auch in Paris, seit 1450 in Cambrai, wo er 27. November 1474 gestorben ist[2]).

Mit ihm ist als Begründer der neuen Kunst des Kontrapunktes zu betrachten sein Zeitgenosse und Landsmann Egidius Binchois (geb. um 1400 in Binche [Hennegau], Kapellmeister am Hofe Philipps des Guten in Burgund, † zu Lille 1460). Als Komponist von instrumental begleiteten Rondeaus und Balladen ist Binchois eine sehr bemerkenswerte Erscheinung. Außerdem sind zu nennen: Guill. Legrant, Joh. Brasart aus Lüttich (geb. 1431), bedeutend als geistlicher und weltlicher Tonsetzer, Arn. und Hugo de Lantins, Gualt. Liberth — alle päpstliche Kapellsänger[3]).

In Deutschland hatte der Kontrapunkt schon vor Dufay gleichfalls Pflege gefunden und, wie das Lochheimer Liederbuch beweist, eine ziemliche Vollendung erreicht (s. u.). Aber die Führerschaft hatten doch die Niederländer; sie waren die Herren. In Italien

[1]) F. H. Haberl, Wilhelm du Fay. Monogr. Studie über dessen Leben und Werke. In den V. Schr. f. M. W. I. S. 397 ff. — J. F. R. und C. Stainer, Dufay and his contemporaries. 1898. — J. Wolf, Dufay und seine Zeit. Sammelb. d. J. M. G. I. — Denk. d. T. i. Ö. VII und XI.

[2]) Dufay soll einige Verbesserungen in die Notation eingeführt haben. Sein Musiksatz ist rein und nicht ohne Anmut. — Besonders durch J. Wolfs Arbeiten zur Geschichte der Mensuralnotation, die über die Musikgeschichte des 13. u. 14. Jahrh. ganz neue Aufschlüsse brachten, hat sich die Ansicht über die sog. niederländischen Schulen nicht unwesentlich geändert. Die „Ars nova" gelangte erst nach ihrem Erscheinen in Frankreich und England, etwa um 1425, in den Niederlanden zur Annahme und Geltung. Die sog. Künste der Niederländer sind gleichfalls, wie schon angedeutet, nicht deren „Erfindung", sie wurden aber durch die „zweite Schule" bedeutungsvoll ausgestaltet. Als das größte Verdienst der niederländischen Tonkünstler ist heute das Aufkommen des imitierenden a cappella-Stils zu betrachten, der um die Mitte des 15. Jahrh. einsetzte. Die Vorherrschaft der Niederländer erreichte um 1550 ihr Ende; Venezianer und Römer übernahmen damals die Führung.

[3]) Quellen wie oben. Leicht zugängliche Proben der Kunst dieser Männer s. in Riemanns Hausmusik.

Digitized by Google

machte sich der dem Volke eigentümliche Sinn für Wohlklang und natürlichen Fluß der Melodik geltend. Zwar gewannen auch hier die niederländischen Meister, deren Kunst die höher entwickelte war, die Oberherrschaft, aber die italienische Kunst wirkte auf sie in der Richtung auf größere Anmut der Stimmführung und Abschleifung der harmonischen Härten merkbar ein, bis sie selbst die Führung übernahm. Die Niederländer faßten in den Kapellen der weltlichen und geistlichen Würdenträger Fuß, und so drang allmählich niederländische Musik bei allen Völkern ein. Vor allem blühte in Rom und Florenz niederländischer Chorgesang, in Rom schon seit 1380, begünstigt vom Papste und den hohen Geschlechtern.

Den Übergang zur nächsten Epoche bilden Vinc. Faugues (Messen), Rob. Morton (Chansons), Philippe Caron, wahrscheinlich Dufays Schüler (Messen, Chansons usw.), Johannes Regis (1463 Mag. puerorum an der Kathedrale zu Antwerpen, Sekretär Dufays; 1474 Kanonikus in Soignies; seine Messen verraten den Einfluß Okeghems, † 1480), Heinrich, genannt Heyne (Hayne, Ayne) von Ghizeghem, „chantre et valet de chambre" Karls des Kühnen etwa 1468; sie teilen, soweit dies die wenigen in dem Archive der päpstlichen Kapelle von ihnen erhaltenen Werke erkennen lassen, mit der ersten niederländischen Schule die Schlichtheit und Korrektheit des Satzes, lassen aber bereits die Hinneigung zu dem geistreichen Formalismus der zweiten Schule erkennen.

2. Die zweite niederländische Schule[1]. Die zweite niederländische Schule (1480—1565) faßt die gesamte Entwickelung der niederländischen Musik von Ockenheim bis Orlandus Lassus zusammen; sie gruppiert sich um die drei genialen Meister: Ockenheim, Josquino und Lassus.

Die Bildung und die Wirksamkeit dieser Meister fällt in die jünglinghaft aufstrebende Renaissanceperiode. Das Grundwesen dieser Zeit prägt sich auch in ihren musikalischen Denkmälern aus.

Ein neuer Morgen bricht an, aber noch lagern überall die nächtigen Schatten; die Fesseln sind gesprengt, aber doch bewegt man sich in ihnen, als trüge man sie noch. Das machtvolle Ringen nach Neuem ist gepaart mit zähem, vielfach unwillkürlichem

[1]) Vgl. die Zusammenstellung der Komponisten des Zeitraumes 1450—1600 bei Riemann, Handbuch II, 1. S. 273 ff.

Digitized by Google

Hängen am Alten; in die neue Welt, die den Geistern in Wissenschaft und Kunst mit der Wiederentdeckung der Antike erschlossen war, leuchtet noch die mittelalterliche, romantische herein. Man nahm z. B. in der Baukunst die Motive aus der Antike, aber man verwob darein mittelalterliche Ideen. In die Kunst wie in das Leben kam so etwas Widerspruchsvolles: während der kühne Forschergeist schon den Horizont der damaligen Weltanschauung überflogen hatte, herrschten tatsächlich doch immer noch Dogma und Hierarchie; während man in Architektur und Malerei die Alten nachahmen wollte, steckte man doch immer noch voll Romantik; während man Platon und Aristoteles studierte, legte man die eigenen Ideen doch in sie hinein. Dies prägte auch der Musik den eigentümlichen Charakter des Widerspruches auf: die anmutigste Formschönheit steht hart neben dem herbsten, abstrusesten Formalismus; die freie Phantasie des Künstlers, ob sie auch das Urbild der Kunst, die lautere Schönheit oft anstreift, bleibt doch immer wieder gebunden an die pedantische Schulregel grauer Theorie. Es war ein Glück, daß die niederländischen Meister unter der Sonne Italiens wirkten; der herbe nordische Sinn, die anererbte grübelnde Strenge der Kontrapunktisten konnten doch der italienischen Luft nicht gänzlich widerstehen; der italienische Sinn für edle, freie, schön geordnete Formen errang auch hier zuletzt die Herrschaft: einem Italiener, Palestrina, war es vorbehalten, das Erbe der Niederländer anzutreten und der von ihnen nahezu bis zur klassischen Höhe geführten Kunst den Zauber lichter Anmut und den Adel reiner Schönheit aufzuprägen.

In unsere Periode fällt die für die Entwickelung der Musik bedeutsame Erfindung des Typendruckes. Nachdem einige Zeit nach der Erfindung des Buchdruckes dieser der Musik in primitiver Weise dienstbar gemacht worden war (anfänglich wurden nur die Notenlinien gedruckt, die Noten selbst mußten geschrieben werden), druckte 1476 U. Hahn aus Ingolstadt in Rom († 1478) ein Missale mit Choralnoten[1]). Ihm folgten Jörg Reyser zu Würzburg und O. Scotus zu Venedig († 1498), der Begründer einer berühmten

[1]) Vgl. R. Molitor, Die Nachtridentin. Choralreform. 1901. — H. Riemann, Notenschrift und Notendruck. 1896. — A. Thürlings, Der Musikdruck mit bewegl. Typen im 16. Jahrh. V. Schr. f. M. W. VIII.

Digitized by Google

Musikdruckergeneration. Dem Verfahren schlossen sich noch im 15. Jahrh. viele Drucker an. Ottav. dei Petrucci, der 1498 vom Rate zu Venedig ein Patent erhielt, druckte als erster Mensuralnoten mit Typen; seine heute seltenen Drucke sind von hoher Vollkommenheit. Ihnen ebenbürtig sind nur die Drucke P. Schöffers d. J. von 1512 (in Mainz, dann in Straßburg, 1540 in Venedig). Drucker in Frankreich waren: Pierre Haultin († 1580) und dessen Nachfolger Attaignant und Ballard. — Zu Ende des 16. Jahrh. griff der Musikdruck auf den Plattendruck (Kupferstich) zurück.

Die Instrumentalmusik war noch nicht von selbständiger Bedeutung. Immerhin gab es eine stattliche Anzahl von Instrumenten. Die Spielleute hatten Saiten- und Blasinstrumente aller Größen und Arten im Gebrauch: Harpffen, Psalter, Hackbrett, Laute, Quinterne; groß Geigen, klein Geigen, Trumscheit; Schalmei, Bombart (Baßhoboe), Schwegel, Zwergpfeif, Feldtrummet, Clareton, mehrerlei Flöten, Krummhörner usf.[1]).

Aber außer der Laute und der Orgel, für welche man eine besondere Satzweise und Notenschrift[2]) hatte, zählten die Instrumente in der eigentlichen musikalischen Kunst noch nicht mit. Die

[1]) Ausführliche Beschreibungen von Instrumenten liegen erst aus dem 16. Jahrhundert vor: Virdung (1511), Judenkünig (1523), M. Agricola (1528), Gerle (1532), G. da Fontego (1535), Luscinius (1536), Bermudo (1555), Diruta (1593) usw. Einzelne Instrumente wurden in verschiedener Größe gebaut, so daß ein mehrstimmiger Vokalsatz durch einen Instrumentalkörper derselben Gattung wiedergegeben werden konnte. Die frühere Geschichte der Instrumente läßt sich im einzelnen oft nicht feststellen. Jedenfalls bestand schon im 14. Jahrh. ein reicher Instrumentenschatz. Vgl. H. Abert, Die Musikästhetik der Echecs Amoureux. Sammelb. d. J. M. G. VI, 346 ff. Dazu Riemann, Handbuch II, 1, S. 218 ff.

[2]) Vgl. die Literatur in Riemanns Lexikon. Die ganze Materie ist zu umfangreich, um im Rahmen einer ergänzenden Fußnote behandelt zu werden. Die Bedeutung der Lautenmusik ist keine geringe; z. B. stehen Lied und Lautenmusik in inniger Beziehung. Da die Lautentabulaturen keine Notenschrift darstellen, vielmehr Griffbezeichnungen sind, ergibt sich für zweifelhafte Liedstellen (Semitonium z. B.) aus ihnen sichere Belehrung. Die Lautentabulaturen verwenden Ziffern oder Buchstaben, die deutsche Orgeltabulatur benutzt die Buchstabennamen der Töne, die sie übereinander in verschiedenen Reihen anordnet. Die rhythmischen Werte ergeben sich durch Zuhilfenahme von Noten oder Fahnenstrichen, Leitern. Tabulaturen bestehen nur für die mehrstimmiger Musik fähigen Instrumente. Ursprünglich ist der Begriff der Tabulatur identisch mit Partitur. Der Ausdruck hat nichts mit der Tabulatur der Meistersänger zu tun.

Digitized by Google

Instrumente wurden als Ersatz für die menschliche Stimme oder zur Verstärkung des Klanges verwendet und spielten dann einfach die Singstimmen. Die Tonkunst war wesentlich Gesangsmusik. Gleichwohl ist der Einfluß, den das Emporkommen und die Heranziehung der Instrumentalmusik auf den musikalischen Geschmack und damit auf die Musik selbst ausübte, nicht zu unterschätzen; das Ohr gewöhnte sich an einen größeren Umfang des Tongebietes sowie an den Reiz größerer Beweglichkeit der Stimmen.

Ockenheim und seine Schule. Der geistige Vater der zweiten niederländischen Schule ist der als Komponist und als Lehrer gleich hoch gefeierte Jean de Okeghem[1] (Ockenheim, Okekem, Okenghem, Okergen), geb. um 1430 zu Bavay im Hennegau, wahrscheinlich Schüler Dufays, 1453 Kapellsänger Karls VII. von Frankreich, seit 1459 Thesaurius der Abtei St. Martin zu Tours und Vorstand der Kapelle des Königs Louis XI. von Frankreich, 1465 dessen Kapellmeister. Als solcher machte er Reisen nach Spanien und Flandern. Er starb etwa 1495 in Tours. Okeghem ist der Patriarch des Kontrapunktes und der kanonischen Künste. Von ihm datiert der Glanz der niederländischen Schule, deren Licht- und Schattenseiten er verkörpert; er ist der Meister im künstlichen Kontrapunkt; bei vielem Gelungenen (der Text beginnt bei ihm bereits die Motivbildung merkbar zu beeinflussen) findet sich trocken Formalistisches und Künstliches.

Von seinen Werken sind etwa 15 Messen, darunter die Messe „Cujusvis toni", 4 drei- und vierstimmige Motetten, die Sequenz „Miles mirae probitatis" und ein Rätselkanon bekannt geworden[2]).

Unter Ockenheims Zeitgenossen ragt in erster Linie Jakob Hobrecht[3] (Obrecht) hervor, geb. 1450 zu Utrecht, 1474 Sänger in Ferrara, später Kapellmeister an der Kathedrale zu Utrecht, Lehrer des Erasmus von Rotterdam, in Cambrai und Brügge tätig, dann an Notre-Dame zu Antwerpen 1492, nachdem er noch andere

[1]) Biographisches in den M. H. f. M. G. 11, 37. Vgl. M. Brenet, Jean de Okeghem. Paris 1893. — De Marcy, Jean O. 1895.

[2]) Analysen und Spartierung des 36stimmigen Kanons in Riemanns Handbuch.

[3]) Jakob Obrecht, Missa super fortuna desperata zu 4 Stimmen. 1503. Neue Part. Ausg. von R. Eitner. Amsterdam 1880. — Gesamtausgabe der Werke durch den Verein für nordniederl. Musikgeschichte unter Redaktion von Joh. Wolf.

Digitized by Google

Stellen versehen, † 1505 zu Ferrara. Er war ein außerordentlich fruchtbarer Tonsetzer, fertig und gewandt in den kontrapunktischen Künsten und als Komponist wie als Lehrer weithin berühmt.

Er schrieb etwa 23 Messen: („Je ne demande", „Graecorum", „Fortuna desperata", „Malheur me bat", „Salve diva parens", „Si dedero", „Ave Regina coelorum", „Petrus Apostolus", „Scoen lief", „Beata viscera"), teils bei Petrucci (1503) und Graphäus gedruckt, teils in den päpstlichen Archiven als Manuskripte, eine große Anzahl Motetten, eine vierstimmige Passion, vierstimmige Hymnen und Chansons. Aus Ockenheims Schule ging eine Reihe der bedeutendsten Tonsetzer[1]) hervor, welche den Ruhm und die Kunst ihres Meisters in allen Ländern verbreiteten: Alexander Agricola (etwa 1446—1506, in Mailand und Mantua tätig, dann Kaplan und Kapellsänger des Königs Philipp des Schönen, † zu Valladolid), Antonius Brumel, Loyset Compère († 1518 als Kanonikus der Kathedrale zu St. Quentin), Gaspar van Werbecke (geb. etwa 1440 zu Oudenarde in Flandern; Sänger in Mailand und Rom, dann in Flandern nach 1490), Pierre de la Rue (1492—1510, Sänger am Hofe zu Burgund; von ihm sind 30—40 Messen, eine große Anzahl Motetten und Chansons erhalten), vor allem aber als der erste und genialste Meister der niederländischen Schule vor Lassus Josquino Despres[2]) (Jodocus Pratensis, a Prato, Pratis, del Prato, Dupré, eigentlich Josse Despres), denn er war nicht bloß, wie die anderen, ein vollendeter Meister im künstlichsten Kontrapunkte, sondern das, was er schuf, trägt den Stempel der Genialität. „Josquin ist der Noten Meister, die haben's müssen machen, wie er wollt'; die andern Sangmeister müssen's machen, wie es die Noten wollen" — mit diesen Worten hat Luther den Meister am schlagendsten gekennzeichnet; er ist nicht mehr der mühsam arbeitende, sondern der frei und genial schaffende Meister. Aber andererseits hat auch er vielfach in rein formalen Künsteleien seine Kraft versucht und damit

[1]) Vgl. Riemann, Handbuch II, 1, S. 274 ff.

[2]) Josquin Deprés: Eine Sammlung ausgewählter Kompositionen zu 4, 5, 6 Stimmen, bestehend in einer Messe, Motetten, Psalmen und Chansons, in Partitur gesetzt und mit einem Klavierauszug versehen unter Mitwirkung von Raym. Schlecht und R. Eitner, veröffentlicht von F. Commer. Berlin 1875. (6. Publikation der Gesellschaft für Musikforschung.)

Digitized by Google

die eigentliche Aufgabe der Tonkunst verkannt, ihr Ziel auch für die von ihm beherrschten Schüler verrückt.

Jodocus Pratensis stammt aus dem Hennegau und scheint um 1450 geboren zu sein. Er genoß Ockenheims Unterricht, war seit 1471 als Sänger und Komponist am Hofe der Sforza in Mailand tätig und kam unter Sixtus IV. (1471—84) als Sänger in die päpstliche Kapelle, verließ jedoch nach acht Jahren diese Stellung und lebte an dem Hofe Lorenzos des Prächtigen in Florenz. Umgeben von den Koryphäen der bildenden Kunst, selbst hochgebildet und wegen seines geistreichen Witzes wohlgelitten, entwickelte sich Josquin als Künstler und Mensch harmonisch. Sein Leben fiel in die glücklichste Zeit: denn schon war die Musik ein Lebensbedürfnis der besseren Gesellschaft, Sinn und Verständnis waren dafür geöffnet.

Später trat er in die Dienste Ludwigs XII., mit welchem er auf vertraulichem Fuße gelebt haben soll; seine letzten Lebensjahre verbrachte er in Burgund in dem Dienste des Kaisers Maximilian I. Er starb als Propst des Domkapitels zu Condé am 27. August 1521 und liegt im Chore der dortigen Kirche begraben. Auch in seinem äußeren Lebensgange ist er der Vertreter der Tonkunst seiner Zeit: die Musik forderte damals eine vielseitige, gründliche Bildung, aber der Musiker nahm dafür auch eine hohe und geachtete Stellung in der Gesellschaft ein.

Was Josquino an die Spitze der zeitgenössischen Meister stellt, ist die Kraft seiner Persönlichkeit: er beherrscht, soweit das auf dem damaligen technisch-musikalischen Standpunkte möglich war, das Material völlig; seine Werke zeigen bereits eine künstlerische Entwickelung, eine wachsende Befreiung sowohl von den Härten und Leerklängen der alten Schule wie eine zunehmende Formenschönheit, die nicht selten an die Werke eines Palestrina mahnt. Bei Despres schimmert durch die allgemeine Grundstimmung individuelles Leben und Empfinden hindurch; er ist auch darin der Künstler, daß er sein eigenes Wesen in die Arbeit legt, mit einem Worte, daß er nicht arbeitet, sondern schafft[1]).

Von seinen zahlreichen Werken sind über 32 Messen teils gedruckt, teils im Manuskript erhalten; außerdem eine große Anzahl

[1]) M. H. f. M. G. 11, 132.

Digitized by Google

von Motetten und französischen Chansons. Fast in allen größeren Sammelwerken des 16. Jahrh. findet sich sein Name, denn er war der Liebling der Zeit. Sein Einfluß reichte weithin durch seine Schüler; auf die deutsche Musik hat Josquin eingewirkt durch seinen genialen Schüler Heinrich Isaac (s. u.), der wiederum der Lehrer Ludwig Senfls gewesen ist; ebenso durch Adrian le petit Coclicus[1]), geb. etwa 1500, Verfasser eines 1552 erschienenen „Compendium musices" und Komponist von Psalmen (consolationes), und Phil. de Monte[2]) (1521 in Mecheln geboren, † 1603 in Wien). Nach Spanien brachte Josquins Kunst einer der bedeutendsten seiner Schüler, Nikolaus Gombert (geb. zu Brügge, 1520 in Brüssel, seit 1537 an der Kaiserlichen Kapelle zu Madrid), dessen Tonsätze sich durch Fülle der Harmonie und ebenmäßigen, ununterbrochenen Fluß der Stimmführung auszeichnen. In Spanien finden wir ferner Bartolomeo Escobedo[3]), der 1535—1554 in Rom weilte, den blinden Francesco Salinas (geb. zu Burgos 1513, † 1590 als Professor der Musik zu Salamanca), welcher auch als Theoretiker Bedeutendes leistete und die Lehre Zarlinos selbständig entwickelte und als einer der ersten auf besondere Berücksichtigung des Textes drang, mit welchem es die niederländischen Tonsetzer zuweilen sehr leicht nahmen (s. bei Palestrina); endlich Christobal Morales[4]) (geb. 1512 zu Sevilla, um 1540 päpstlicher Sänger zu Rom, † 1553 in Malaga), dessen Tonsätzen feuriger Schwung nachgerühmt wird (zwei Bücher Messen, Lamentationen, Motetten, Magnifikats usw.).

Von großer Bedeutung ist unter Josquins Schülern endlich Jean de Hollingue, genannt Mouton (geb. zu Holling bei Metz, Kapellsänger der Könige Ludwig XII. und Franz I. von Frankreich, Kanonikus von Therouanne, † 1522 zu St. Quentin); seine Tonsätze (fünf Messen, eine Anzahl Motetten und Psalmen sind erhalten) sind lichtvoll und klar, wiewohl der achtstimmige Quadrupelkanon „Nesciens mater" beweist, daß er den spitzfindigsten kontrapunktischen Kunststücken gewachsen war. Sein und Josquins

[1]) R. Eitner, Adrian le petit Coclicus. M. H. f. M. G. XXIX, 1 ff.

[2]) Vgl. G. van Doorslaer, Phil. de Monte. 1905.

[3]) Vgl. die spanischen Meister in Don Hilarion Eslavas Sammelwerk „Lira Sacro Hispaña" 1869.

[4]) F. Pedrell, Hispaniae Schola musica sacra. Bd. I.

Digitized by Google

Schüler wiederum wurde Adrian Willaert[1]), der erste Meister der venezianischen Tonschule. Geboren um 1480 zu Brügge, nach anderen zu Roulers, kam er 1516 nach Rom und wurde nach einem Aufenthalte in Ferrara und am Hofe Ludwigs II. von Böhmen und Ungarn 1527 Kapellmeister am Dome zu San Marco in Venedig, wo er 1562 starb. Er war der erste, der für zwei Chöre komponierte und freie Modulationen in der Weise des Chromatikers Vicentino u. a. (s. u.) einführte. Außerdem wurde ihm — freilich mit Unrecht — das Verdienst zugeschrieben, zuerst die Form des Madrigals in die musikalische Welt eingeführt zu haben[2]); gepflegt hat er dieselbe mit großer Vorliebe und mit bedeutendem Erfolge. Das Verdienst, das Madrigal als Kunstform der feinen Gesellschaftsmusik zugeführt zu haben, gebührt wohl Jakob Archadelt[3]) (geb. etwa 1514, erst in Florenz, dann 1539 in Rom, 1540 päpstlicher Sänger, folgte dem Herzog von Guise nach Paris), dessen erstes Buch Madrigale im Jahre 1538 erschienen ist. Er starb nach 1557 in Paris.

Unter Willaerts Schülern, welche die Form des Madrigals eifrig pflegten, ist in erster Linie zu nennen Cipriano da Rore[4]) (geb. 1516 zu Mecheln[?], eine Zeitlang am Hofe zu Ferrara, 1559 als zweiter Kapellmeister neben Willaert tätig, 1563 dessen Nachfolger an St. Marco in Venedig, 1564 Hofkapellmeister in Parma, wo er 1565 starb); ferner Andrea Gabrieli, geb. 1510 zu Venedig, 1536 Kapellsänger an der Markuskirche, 1566 als Nachfolger

[1]) R. Eitner, Adr. Willaert. M. f. M. G. XIX. 81 ff.

[2]) Die Frage ist noch nicht ganz spruchreif. Als Schöpfer des neuen Madrigals haben vorläufig Willaert, der bedeutende C. Festa, † 1545 zu Rom, Phil. Verdelot, Archadelt und C. da Rore zu gelten. Zur Geschichte des Madrigals vgl. E. Vogel, Bibliothek der gedruckten weltl. Vokalmusik Italiens. 1892. — P. Wagner, Das Madrigal und Palestrina. V. Schr. f. M. W. 1892. — R. Schwartz, H. L. Haßler unter dem Einfluß der italien. Madrigalisten. V. Schr. f. M. W. IX. — Th. Kroyer, Die Anfänge der Chromatik im ital. Madr. des 16. Jahrh. 1902.

Im Texte nicht angeführte Madrigalkomponisten sind ferner Orazio Vecchi, Cl. Merulo (s. u.), G. M. Asola († 1609) (über ihn vgl. Fr. Caffi, Della vita . . . di G. M. Asola. 1862), L. Leoni, der zwischen 1588 und 1615 geistliche Madrigale u. a. m. schrieb, usw. Über das Madrigal im Drama vgl. unten bei Fr. Viola und O. Vecchi.

[3]) R. Eitner, Jakob Archadelt. M. H. f. M. G. XIX, 121 ff.

[4]) R. Eitner, Ciprian Rore. M. H. f. M. G. XXI, 41 ff.

Digitized by Google

Cl. Merulos zweiter Organist daselbst, † 1586. In der Musikgeschichte nimmt er ebenso als Komponist wie als Meister in der Kunst des Orgelspiels eine hervorragende Stellung ein. Er ist der Lehrer des Nürnbergers Hans Leo Haßler (s. u.) und des norddeutschen „Organistenmachers" Jan Pieters Sweelinck (s. u.). Unter seinen italienischen Schülern ist der bedeutendste Giovanni Gabrieli[1]), sein Neffe (geb. 1557 zu Venedig, 1575—1579 am Hofe von München, folgte 1585 Merulo als erster Organist der Markuskirche, † 12. August 1612). Als Lehrer von Heinrich Schütz hat G. Gabrieli eine besondere Bedeutung für die deutsche Kunst gewonnen. Er schrieb mit Vorliebe für Doppel- und Tripelchor; überhaupt imponieren seine wie seines Oheims Werke ganz besonders durch Großartigkeit und Massigkeit des Aufbaues wie durch Pracht und Fülle der Harmonie. Werke: Madrigale, Symphoniae sacrae, Kanzonen, Sonaten zu 3—22 Stimmen, Ricercari für die Orgel usw. Die Tätigkeit der beiden Gabrieli, besonders Giovannis, ist dadurch bedeutungsvoll geworden, daß sie dem Begriffe der modernen Orchesterbesetzung entgegenarbeiteten. Seine prächtigen Canzoni da sonar für Instrumentalensemble sind lange Zeit vorbildlich gewesen.

Weiter sind als Schüler Willaerts zu nennen: Constanzo Porta, geb. um 1530 zu Cremona, † zu Padua 1601, Francesco Viola, Kapellmeister Alphonsos d'Este, nicht zu verwechseln mit Alphonso Viola, dem Kapellmeister Herkules' II. d'Este in Ferrara, der darum besondere Erwähnung verdient, weil er die Madrigalform als einer der ersten zu dramatischen Stücken, sog. „pastorales", verwendete, welche am Hofe zu Ferrara aufgeführt wurden: „Orbeche" 1551, „Il sacrificio", „Lo sfortunato", „Aretusa". In derselben Art gehalten erscheint Or. Vecchis[2]) († 1605 zu Modena) „Amfiparnasso" (1594), ein gesungenes Lustspiel. Der bedeutende Baldassaro Donati, 1562 Kapellmeister der „kleinen Kapelle" der Markuskirche zu Venedig, 1590 Nachfolger Zarlinos daselbst,

[1]) K. v. Winterfeld, Joh. Gabrieli und sein Zeitalter. 1834. 3 Bde. — Instrumentalsätze beider Gabrieli bei J. v. Wasielewski, Geschichte der Instr.-Musik im 16. Jahrh. 1878, bei A. G. Ritter, Geschichte des Orgelspiels. 1884 und bei Riemann, Alte Kammermusik.

[2]) Vgl. A. Catelani, Della vita e delle opere di O. V. 1858. — R. Renier, Dell' Amfiparnasso di O. V. 1884. — Neuausgabe des Werkes durch R. Eitner. Publ. 26.

Digitized by Google

† 1603; Giovanni Croce[1]), geb. zu Chioggia bei Venedig um 1557, Schüler Zarlinos, Donatis Nachfolger, † 1609; Emilio Ceſare Martinengo, geb. zu Verona, 1609 an San Marco, und der Theoretiker Nicola Vicentino (geb. 1511 zu Vicenza, Hofkapellmeiſter und Muſiklehrer der Eſteſchen Prinzen zu Ferrara, ſpäter in Rom), einer der erſten, welcher die ſpäter zur Monodie führende antikiſierende Richtung anbahnte[2]).

A. Willaerts Schüler iſt der große Theoretiker Giuſeppe Zarlino, geb. 23. März 1517 zu Chioggia im Venezianiſchen, 1565 Nachfolger Rores am Dome zu San Marco, † 14. Februar 1590 in Venedig. Von ſeinen Kompoſitionen iſt nur wenig erhalten.

Noch ſind als tüchtige Tonſetzer des Zeitalters zu erwähnen: Carpentras (Eleazar Genet), geb. um 1475 zu Carpentras (Vaucluſe), † gegen 1532 in Avignon, ein fruchtbarer Kontrapunktiſt; Jacques de Buus (van Paus), geb. zu Brügge, der eine Zeitlang neben Willaert als zweiter Organiſt an San Marco zu Venedig wirkte, dann aber nach Wien zog, wo er 1551—1564 als Organiſt an der Hofkapelle lebte; Clemens non papa (Jakob Clemens), der Kapellmeiſter Kaiſer Karls V. Er lebte zwiſchen 1500 und 1588 und war einer der beſten Komponiſten ſeiner Zeit (Pſalmen mit Benutzung niederländiſcher Weiſen uſw.).

(England.) Die humaniſtiſche Bewegung fand nach 1485 in England mehr und mehr Eingang, ihre Einwirkung zeigte ſich zunächſt deutlicher auf ſozialem als auf literariſchem Gebiete (Morus' „Utopia“). Unter dem Muſikkönige par excellence, Heinrich VIII.[3]) (1519—1547), griff auch die Muſik energiſch in das Kulturleben ein: er war der Mittelpunkt der geiſtigen und künſtleriſchen Beſtrebungen und komponierte ſelbſt ſo gut wie irgendeiner der zahlloſen Muſiker, die ſich aus allen Gegenden Europas an ſeinen Hof begaben. Die erſten

[1]) Vgl. F. X. Haberl, Giov. Croce. K. M. J. 1888. Vgl. ferner M. H. f. M. G. XX, 23.

[2]) Seine Beſtrebungen, über die Zarlino, ſoweit ſie die antike Muſik (bzw. die Wiedererweckung des antiken chromatiſchen und enharmoniſchen Tongeſchlechtes) betrafen, ungünſtig urteilte, ſetzte in bezug auf die Chromatik ſein Mitſchüler C. da Rore fort. Sie gehen auf Willaert zurück und gipfeln ſchließlich in Geſualdo, Prencipe da Venosa (ſ. o.), der ein Schüler des P. Nenna war.

[3]) Vgl. W. Nagel, Annalen der engliſchen Hofmuſik. Leipzig 1894. (Beilage zu den M. H. f. M. G.) — Andere Quellenſchriften ſ. o.

Digitized by Google

Tonsetzer der Zeit waren: Robert Fairfax, † 1529, Richard Davy, Nicolas Ludford, John Dygon, William Cornish, in dessen volksmäßigen Liedbearbeitungen der behaglich breite englische Humor lustig erklingt, während die Faktur den französisch-niederländischen Einfluß verrät. Reinheit der Harmonie ist das Ziel, das diese Tonsetzer erstrebten und zum Teil auch schon erreichten. Ihre technische Meisterschaft ist keine geringe, ihr Rüstzeug naturgemäß das ihrer Kunstgenossen jenseits der „Silberse". So darf man mit Recht die englische Schule als die Schwester der niederländischen bezeichnen; hier wie dort erscheinen nach und nach und mit fortschreitender Geschicklichkeit gearbeitet einfachere und reichere Kontrapunkte zu dem meist notengetreu beibehaltenen gregorianischen Choral. Doch ist in nicht ganz seltenen Fällen der Tenor frei erfunden. Hier wie dort finden wir Messen über Volksweisen, enge Nachahmungen, rhythmische Veränderungen der Motive, Mischung gerader und ungerader Taktarten (diese Erscheinung findet sich bei den Engländern weniger oft als bei den Niederländern) und Rätselkanons. Der phantastische, oft großartige Zug der niederländischen Meister geht ihren englischen Genossen ab, deren Sinn vorwiegend auf saubere und korrekte Arbeit gerichtet war, so daß die englischen Werke in der Zeit vor der Reformation vorwiegend nur der Form wegen geschaffen und noch nicht von lebendigem Gehalt erfüllt erscheinen.

Im Zeitalter König Heinrichs VIII. wurde erstaunlich viel Musik gemacht; nicht nur in den höfischen und bürgerlichen Kreisen, auch in den Kirchen erklangen die „schendtlichen und unerlichen bullieder", wie Erasmus klagt. Der Rückschlag ließ nicht lange auf sich warten. In dem Kampfe, welcher zwischen dem absolutistischen Könige und der Kirche entbrannte, siegte er zwar, allein die erfolgreichen Angriffe leidenschaftlicher Fanatiker gegen die prunkvolle Kirchenmusik und die Messe konnte er nicht verhindern. Dem deutschen Protestantismus die Tore Englands zu öffnen, lag ihm bekanntlich ferne (Coverdale's Sammlung „Goostly Psalms", welche deutsche Choräle enthielt, fand keinen Eingang). Die Lektüre der englischen Bibel wurde eingeschränkt: Ersatz boten die englische Liturgie und Gebetbücher (mit „römischen Noten", dem gregorianischen Choral; erste Bearbeitung durch Robert Stone, † 1613). 1550 folgte das berühmte Werk John Marbecks, das „Allgemeine Gebetbuch", dessen Grundlage jene Bücher waren. Es beeinflußte die Entwicke-

Digitized by Google

lung der engliſchen Polyphonie in der Weiſe, daß nunmehr im kirchlichen Tonſatze alles auf möglichſte Einfachheit hinauslief. Die religiöſen Kämpfe dauerten während Eduards VI. und der blutigen Mary Regierung fort; unter der großen Königin Eliſabeth (1558 bis 1603) konſolidierte ſich die engliſche Hochkirche.

Als die bedeutendſten Tonſetzer des Zeitraumes führen wir an: John Taverner, um 1530 in Oxford; er beſitzt eine ganz bedeutende Technik im Satze, iſt aber von den ſtereotypen Ungeſchicklichkeiten, wie Stimmenkreuzungen und Sprüngen, nicht frei; John Shepherd, John Redford, beide Schüler von Thomas Mulliner; Robert Johnſon, J. Thorne, ein gediegener Kontrapunktiker, und der obengenannte Marbeck gehören gleichfalls hierher. — Unter den Pſalmenſammlungen mit Muſik ſind zu nennen die Arbeiten von Sternhold und Hopkins, ſowie Days Harmoniſierung dieſes Pſalters (1563), Eaſts Whole book of Psalms (1592), Alliſons Pſalter mit Begleitung der Laute für die Hausmuſik, die in höchſter Blüte ſtand, Barleys (1604), Tailours (1615), Ravenſcrofts (1621) Pſalterwerke, Damans Pſalter von 1579.

Das klaſſiſche Werk der Periode ſind Dr. Chriſtopher Tyes „Actes of the Apostles“ vom Jahre 1553. Tye wurde um 1500 geboren, war 1541 Organiſt zu Ely, trat in Hofdienſte und ſtarb 1572. Die Muſikſätze in den „Actes“ ſind vorwiegend polyphon, doch finden ſich auch intrikate Kunſtſtücke darin, ſo ein Doppelkanon. Marbeck hatte in ſeinem „Common Prayer Book“ den gregorianiſchen Geſang beibehalten, aber dahin modifiziert daß auf eine Note eine Silbe kam; an Tyes Werk ſieht man, daß die Vorſchrift der Kirche, „der kirchliche Geſang ſolle ſein beſcheiden und deutlich, damit er verſtanden würde, als wäre er nur verleſen“, von den ſchaffenden Künſtlern nicht innegehalten wurde. Das künſtleriſche Bewußtſein opponierte gegen die jede ſelbſtändige Regung der Muſik unterbindende Beſtimmung. Als Tyes Schüler und Schwiegerſohn wird Robert White genannt, wohl der bedeutendſte ältere engliſche Meiſter, deſſen Werke (Motetten, Lamentationen uſw.) eine Fülle von Wohllaut und trefflicher Arbeit bergen. Er ſtarb 1574.

In Frankreich[1]), der Heimat des Diskants, blühte gleichfalls die

[1]) Einzelne franzöſiſche Meiſter ſind ſchon auf den vorausgehenden Seiten erwähnt worden; ſie ſind nicht immer von den Niederländern ſtrenge zu trennen.

Digitized by Google

Kunst des Kontrapunktes; erwähnenswert sind die Brüder (?) A. (Spanier?) und R. de Fevin aus Orleans und Cambrai, M. Gascogne, M. Forestier, J. Viardot u. a., ferner Clément Jannequin, Schüler von Josquin de Près; er ist in gewissem Sinne als Programmusiker zu bezeichnen wegen seiner „Inventions" (Chansons) wie: „La bataille" (auf die Schlacht bei Marignano 1515), „La guerre", „La caquet des femmes", „Le chant des oiseaux", „La chasse de lièvre", „La chasse aux cerfs", „L'alouette", „Le rossignol", „La prise de Boulogne". Jannequin gilt als Schöpfer des neueren, realistisch-kraftvollen Chansons, dessen vornehmster Vertreter er gleichfalls ist[1]). Er komponierte auch Messen u. a. m. Ferner Fr. Layolle, † um 1550, P. Manchicourt (in Tournai, Antwerpen und Madrid bis 1564), Thom. Crecquillon, Kapellmeister Karls V. in Brüssel, bedeutender Kirchenkomponist und Verfasser geistvoller Chansons, † 1575 zu Béthune, J. Courtois zu Cambrai, Cl. de Sermisy (1515—1562) u. a. m. Sodann Pierre Certon († 1572), Chormeister der St. Chapelle du Louvre zu Paris, und endlich Claude Goudimel[2]), geboren um 1505 zu Besançon. Er setzte die von Beza und Marot bearbeiteten Psalmen dreimal: 1551 „en forme de motetz", 1564 in einfacherer Bearbeitung imitierenden Stils, die die Melodien von G. Franc und Loys Bourgeois beibehielt[3]), 1565 in einem Note gegen Note geschriebenen Satze. Daneben schrieb Goudimel Messen, Motetten, Magnifikate, Chansons usw.; auch komponierte er Horazische Oden. Goudimel ist wahrscheinlich nie in Rom gewesen, auf keinen Fall kann er als Begründer der römischen Schule gelten (s. u.). Er lebte von 1557 ab einige Zeit in Metz, dann in seiner Vaterstadt und siedelte sodann nach Lyon über. Ob er zur reformierten Kirche übergetreten ist, als deren ersten Tonsetzer man ihn bezeichnen darf, wird noch bestritten. In der verhängnisvollen Bartholomäusnacht, am 24. August 1572, wurde er mit den Hugenotten erschlagen und sein Leichnam in die Rhone geworfen. Von seinen Kompositionen, die ausnahmlos auf französischem Boden erschienen sind,

[1]) Vgl. H. Expert, Maîtres musiciens de la Renaissance française.

[2]) G. Becker, Goudimel et son œuvre. Notice biogr. et bibliogr., bulletin historique et littéraire de la société de l'histoire du protestantisme français. Paris 1885. — M. Brenet, Cl. Goudimel. 1898.

[3]) H. Expert a. a. O.

Digitized by Google

wurde in Italien nichts gedruckt. Man erkennt in ihnen deutlich den Vorgänger Paleſtrinas: ſie haben etwas Inniges, ſind vollſtimmig gehalten, abhold aller Künſtelei, durchſichtig in der Stimmführung. Mit ihm ſtehen wir an der Schwelle der klaſſiſchen Periode. Am Eingang ſteht der größeſte der niederländiſchen Meiſter, der würdig das Zeitalter abſchließt und ſowohl in Erfindungskraft und Ideenfülle als in der Kunſt des Satzes dem erſten Klaſſiker der Tonkunſt die Hand reicht, der vor ihm nur die für ſeine Zeit vollendete Anmut und Grazie des Italieners ſowie die klar bewußte Richtung auf treue Unterordnung der Muſik unter den gottesdienſtlichen Zweck und das liturgiſche Wort voraus hat.

Orlandus Laſſus[1]). Roland de Lattre iſt zu Mons im Hennegau 1530 geboren. Schon frühe wurde er als Chorknabe an der St. Nikolauskirche in Mons verwendet und ſoll ſogar wegen ſeiner Stimme dreimal geraubt worden ſein. Sein Leben war vom 12. Lebensjahre an ein ſtetes Wanderleben; er reiſte im Gefolge Ferdinands de Gonzaga, des Vizekönigs von Sizilien, über Frankreich nach Italien, zunächſt nach Palermo, dann nach Mailand (bis 1548 oder 1550), Neapel, Rom, wo er die Kapellmeiſterſtelle im Lateran erhielt. Traurige Nachrichten von ſeinen Eltern, die er vor ihrem Tode noch einmal zu ſehen verlangte, veranlaßten ihn, die Stelle aufzugeben, um nach Hauſe zu reiſen. Er kam zu ſpät, die Eltern waren tot. Nun durchreiſte er England und Frankreich, weilte zwei Jahre, 1554—1556, in Antwerpen, wo er ſich in den beſten Kreiſen, ſo in denen des ſpäteren Kanzlers Granvella, bewegte und verſchiedene Kompoſitionen herausgab (Villanellen, Motetten uſw.). Das Jahr 1556 ſchuf ihm eine Heimat in dem Volke, das in der Muſik noch wenig Glanzvolles geleiſtet hatte, aber am meiſten Sinn und Empfänglichkeit dafür beſaß und berufen war,

[1]) Quellen: S. W. Dehn, Biographiſche Notiz über Roland de Lattre uſw., a. d. Franzöſiſchen des H. Delmotte überſetzt uſw. Berlin 1837. — W. Bäumker, Orlandus de Laſſus, der letzte große Meiſter der niederländiſchen Tonſchule. Freiburg 1878. — A. Sandberger, Beiträge zur Geſchichte der bayriſchen Hofkapelle unter Orlando de Laſſo. In drei Büchern. 1. Buch. Mit vier Abbildungen. Leipzig 1894. 3. Buch (Dokumente). 1895. — Derſelbe in Altbayr. Monatsſchr. 1899 und Sammelb. d. J. M. G. V u. VIII. — E. v. d. Straeten, 5 lettres intimes de R. d. L. 1891. — Ein Verzeichnis der Kompoſitionen gab R. Eitner heraus in den M. H. f. M. G. V und VI (Beilage). Geſamtausgabe der Werke von Orlando di Laſſo, beſorgt von F. X. Haberl und A. Sandberger. Leipzig 1896.

Digitized by Google

dereinst die Führerschaft zu übernehmen, in Deutschland. Herzog Albert V. von Bayern berief ihn nach München, wo Senfl bis 1555 gewirkt hatte. Wie Lassus von Haus aus eine durch und durch germanische Natur war, so fand sein Herz auch in Deutschland die langentbehrte Ruhe und das schönste eheliche Glück. Er verheiratete sich mit Regina Weckinger, Ehrendame des herzoglichen Hauses, welche ihm vier Söhne und zwei Töchter schenkte.

Von München aus entfaltete der Meister eine überaus rührige und glänzende, weithin anregende Tätigkeit; mehr als 2000 Werke hat er trotz des angestrengten Kapellmeisterdienstes geschaffen. Anerkennung und Ehren wurden ihm in reichem Maße zuteil: Gregor XIII. ernannte ihn zum Ritter des goldenen Sporns, Maximilian II. verlieh ihm den Reichsadel; seine Werke wurden beliebt, und sein Name war geehrt bis in die weitesten Kreise, wie das Wort über ihn ausspricht:

Hic ille est Lassus lassum qui recreat orbem
Discordemque sua copulat harmonia.

Alle Ehren und Würden brachten in dem „friedsamen, stillen, bescheidenen", ernst angelegten und schlicht deutschen Manne keine große Veränderung hervor; nach wie vor suchte und fand er sein Glück in seinem überaus schönen Familienleben, seine Befriedigung in pflichttreuer, sich nie genug tuender Arbeit. Es ist bezeichnend für ihn, was der Theoretiker Zacconi, der in München noch drei Jahre unter ihm als Sänger weilte, von ihm berichtet. Derselbe stellt ihn in seiner Prattica di Musica II, 83 den Schülern als Beispiel unermüdeten Fleißes vor Augen. Orlando Lasso . . . sagte mir, daß er es dadurch in der Musik so weit gebracht habe, weil er jeden Tag etwas komponierte; und wenn er nicht wußte, was er sonst beginnen sollte, so setzte er sich hin und komponierte eine Phantasia. Und als ich ihm sagte, er sei nun alt und könne es bleiben lassen, erwiderte er mir: „Nein, denn wenn mir der Herr etwas gibt und ich hätte es unterlassen, im Aussetzen desselben davon Gebrauch zu machen, so würde es mich entweder verdrießen, oder ich würde etwas tun, was meines erworbenen guten Namens nicht würdig wäre". Wohl infolge dieser Anlage, sowie auch durch zu angestrengte Arbeit verfiel er am Ende seines Lebens in düstere Schwermut und starb am 14. Juni 1594. — Seinen Ruhm hat er nicht sowohl „genossen als getragen" (Thuanus).

Lassus gehört zu den fruchtbarsten Komponisten aller Zeiten; die

Digitized by Google

Zahl seiner Schöpfungen beträgt über 2000; neben etwa 50 Messen, Psalmen, Motetten, Offizien und Magnifikaten stehen köstliche Chansons, Madrigale, Villanellen und deutsche Lieder.

Unter seinen Werken leuchten vor allen anderen die 7 „Psalmi Davidis poenitentiales“[1] von 1584 hervor, eine Komposition von unvergleichlicher Schönheit und Reinheit und darum unvergänglicher Bedeutung. Die tiefe und echte religiöse Empfindung, die in den Bußpsalmen zum Ausdruck kommt, strömt ungehindert durch die Fesseln der aufs bescheidenste Maß zurückgeführten Harmonie aus; diese dient nur zur Färbung und Beleuchtung.

Im ganzen ist Lassus Niederländer; die bis dahin geltenden harmonischen Gesetze beobachtet er gewissenhaft, läßt aber schon eine freiere Behandlung ahnen; er ist Diatoniker und wendet nur zuweilen Chromatik an.

Wie sein Leben, so haben auch seine Werke etwas Kosmopolitisches; eine gewisse mittlere Stimmung herrscht vor, die des Großen, Edlen, Würdevollen; überall weiß Orlandus Maß zu halten, bei aller Tiefe der Empfindung ist er frei von Leidenschaft. Mit Recht hat man ihn, der dunklere, tiefere, härtere Töne anschlägt als der lichte Palestrina, mit Michelangelo verglichen, während dieser der musikalische Raffael der Zeit genannt werden darf.

Als Lehrer und Vorbild hat er einen nachhaltigen Einfluß insbesondere auf die deutsche[2] Musik ausgeübt.

Unter seinen Schülern sind außer seinen beiden Söhnen Ferdinand, Kammermusikus beim Grafen Eytel von Hohenzollern, dann 1593—1609 in München in Herzog Wilhelms Kapelle erst als Sänger, dann als Kapellmeister, und Rudolf, Organist an der Hofkapelle des Herzogs Wilhelm von Bayern (1587, † 1625), sowie seinem Enkel Ferdinand, Sohn des älteren der Obenge-

[1] Es ist bedeutsam, daß die Sage die Komposition der 7 Bußpsalmen (die bereits Dehn 1538 in Partitur herausgab; das prachtvoll gezierte Manuskript bildet einen kostbaren Besitz der Hof- und Staatsbibliothek München) mit der schauerlichen Bartholomäusnacht in Verbindung setzt und uns erzählt, Karl IX. habe in diesen tiefernsten Klängen Trost und Frieden für sein gefoltertes Gewissen gesucht.

[2] So gehört er neben Isaac, Senfl, Josquin, Clemens non papa zum Bestande des Dresdener Kreuzkantorats 1586, während Palestrina (weil bewußt katholischer Musiker?) damals dort unbekannt war. Karl Held, Das Kreuzkantorat zu Dresden. V. Schr. f. M. W. 1894. S. 275.

Digitized by Google

nannten († 1636) zu nennen: Jakob Reiner[1]), Magister Chori am Kloster Weingarten (Württemberg), Balduin Hayour (Hoyoul, Hujus)[2]), geb. zu Braine le Comte gegen 1547, Chorsänger am Hofe zu Stuttgart bis 1563, bis 1565 Schüler von Lassus in München, der ihn warm empfahl; von da ab mindestens bis 1580 Sänger und Komponist am Hofe des Herzogs Christoph von Württemberg; vor allem aber Johann Eccard, der Meister der evangelischen Kirchenmusik (s. u.). Unter des Orlandus Zeitgenossen in Deutschland ragen, von ihm berührt, aber nicht seine Schüler, hervor: Jakob Gallus (Handl, eigentlich Jak. Petelin, geb. um 1550 zu Reifniz in Krain, † 1591 zu Prag), einer der hervorragendsten deutschen Tonsetzer (Missae; Opus musicum harmoniarum von 1586—1590, ein „förmliches Lehrbuch des mehrchörigen Tonsatzes" [Riemann], Sacrae Cantiones u. v. a. m.)[3]), Adam Gumpeltzhaimer (geb. 1559 zu Troßberg in Bayern, seit 1578 in Augsburg, † 1625) und der gediegene Gregor Aichinger[4]), geb. um 1565 in Regensburg, † 1628 zu Augsburg.

[1]) Biogr. und Bibliogr. s. M. H. f. M. G. III, 97; IV, 151.

[2]) Vgl. G. Bossert, Die Hofkantorei unter Herzog Christoph. Stuttgart 1898. S. 138 (In „Württ. Viertelj. Hefte f. Landesgeschichte". N. F. VII.) — J. Sittard, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am württ. Hofe usw. Stuttgart 1890/91. S. 24.

[3]) Vgl. D. d. T. i. Ö. VI und XII. Gallus' herrliche Motette: Ecce quomodo moritur wird auch in der protestantischen Kirche gerne gesungen.

[4]) Vgl. D. Mettenleiter, Musikgeschichte der Oberpfalz 1867.

Digitized by Google

Zweiter Hauptabschnitt.

Die Entwickelung der abendländisch-christlichen Musik von Palestrina bis zum Tode Beethovens (die Geschichte der klassischen Musik).

Übersicht. Die Tonkunst tritt nunmehr in die Meisterjahre. Die musikalische Formensprache ist so weit ausgebildet, die Tonkunst ist in ihrer Handhabung so weit vorgeschritten, daß sie sich mit Bewußtsein in den Dienst bestimmter geistiger Ideale stellen kann, welche aus den im Verlaufe der allgemeinen Kulturentwickelung einander ablösenden Geistesströmungen hervorgehen. Bisher war die musikalische Entwickelung eine vorwiegend formale gewesen, nunmehr wird sie eine in der Hauptsache ideal bestimmte. Zwar steht auch fernerhin jeder bahnbrechende Fortschritt der musikalischen Entwickelung in bestimmter Wechselwirkung mit der Weiterbildung der Kunst in formal-technischer Hinsicht, sei es, daß er diese voraussetzt, sei es, daß er sie nach sich zieht. Aber der eigentliche, der bewegende Anstoß geht doch von der fortschreitenden Kulturentwickelung aus, von der Umstimmung des allgemeinen Geisteslebens, welche sie herbeiführt, von den neuen Idealen, welche sie erzeugt; diese sind es, welche auch der Tonkunst neue Aufgaben stellen und sie nötigen, neue Bahnen einzuschlagen, auf denen ihr nach Umständen die formal-technische Entwickelung nur langsam folgen kann, so daß die neuaufkommende Kunst des öfteren im Anfange ärmer, dürftiger, technisch unvollkommener gegenüber der zur vollen Reife gediehenen bisherigen Kunst erscheint, und es erst der weiteren Ausbildung der Tonformen, der Bereicherung der Tonmittel, der zunehmenden Übung in deren Handhabung bedarf, um das Neue als einen wirklichen Fortschritt zu erweisen.

Das Ideal, welches bisher das musikalische Schaffen vorwiegend beherrscht hatte, war die Kirchenmusik gewesen, die musikalische Verherrlichung des Gottesdienstes, der Hochfeier der Messe. Aus

der Kirche war ja die Tonkunst als Kunst hervorgegangen, in ihr hatte sie Ausbildung, Pflege und Raum zur Entfaltung gefunden. Unbefangen hatte die Tonkunst, was ihr gelungen war und wie es ihr gelungen war, der Kirche dargebracht, ohne darüber zu reflektieren, ob die Musik, mit welcher sie die gottesdienstliche Feier umkleidete, auch kirchlich sei oder nicht. Nachdem Gregor XI. 1377 dem archaistischen Eifer entgegen der Polyphonie den Eingang in das Heiligtum überhaupt gestattet und damit die Kunst zum Gottesdienste zugelassen hatte, erschien es als selbstverständlich, daß, was vor dem künstlerischen Gewissen bestehen konnte, auch würdig sei, beim Gottesdienste zu dienen. Zwar unterschieden die Tonsetzer genau, ob sie für die Zwecke des Kultus schrieben oder für gesellige Unterhaltung, ob sie einen liturgischen Text zu behandeln hatten oder eine weltliche Dichtung. Dies forderte ja schon das künstlerische Gewissen, der feine Geschmack. Aber der Kunststil war doch in beiden Fällen derselbe. Die Kirchenmusik war deshalb naiver Kirchenstil gewesen.

Mit der Reformation trat im Leben wie im Bewußtsein der Christenheit eine Scheidung ein. Der katholischen Kirche trat die evangelische gegenüber. Die erstere war dadurch genötigt, sich auf ihr eigentliches Wesen, wie es ihr durch ihre geschichtliche Vergangenheit aufgeprägt war, zu besinnen. Aus der naiv katholischen Kirche des Mittelalters wurde die bewußt römisch-katholische Kirche des Tridentinums (1545—1563). Die natürliche Folge war die streng liturgische Stilisierung der bisherigen Kirchenmusik durch Ausscheidung alles dessen, was dem gottesdienstlichen Zwecke überhaupt und dem Wesen und Charakter der römischen Liturgie insbesondere widersprach. Die katholische Kirchenmusik wurde somit aus einer naiv-katholischen zur bewußt-katholischen. Es entstand ein offizieller, durch ganz bestimmte Merkmale charakterisierter katholischer Kirchenstil. Der klassische Vertreter dieses Stiles ist Palestrina als Kirchenkomponist, seine Form ist die liturgisch stilisierte Chormesse der Niederländer, seine Formsprache die Polyphonie, genauer die antike Melodie des gregorianischen Gesanges in der schimmernden Pracht kunstvoller Mehrstimmigkeit.

Die Idee der Kirche war jedoch nicht mehr die alles beherrschende. Die Renaissance hatte dem Geiste der Menschen neue Bahnen gewiesen; sie hatte neue Gedankenkreise und Stimmungen erzeugt.

Digitized by Google

Aus dieſen erwuchs der Tonkunſt ein neues Ideal, das der klaſſiſchen Tragödie, und ebendamit die Aufgabe, mit den ihr eigentümlichen Mitteln die antike Tragödie wiederherzuſtellen. Die Beſtrebungen, dieſes Ideal zu verwirklichen, führten zur Entſtehung der Oper. Dieſe verlangte eine andere muſikaliſche Ausdrucksweiſe als die bisherige; ſie brachte die moderne, im Unterſchiede von der antiken harmoniſch zu verſtehende, weil harmoniſch beſtimmte Melodie zur Geltung und mit ihr die moderne Tonanſchauung überhaupt, für welche die Muſik die Kunſt der bewegten Innerlichkeit iſt.

Die Folge war die Verweichlichung, die Moderniſierung auch der Kirchenmuſik, ſowie die Entwickelung der Muſik als ſelbſtändiger Kunſt zur reinen, abſoluten Muſik.

Die Führung übernahmen mit Paleſtrina die Italiener. Ihre Gabe und darum auch ihre Aufgabe war es, einerſeits die überkommene Formſprache der Polyphonie zu lichter Schönheit abzuklären, andererſeits die neuen Formen zu ſchaffen, in denen ſich die moderne Muſik ausleben ſollte. Ihre beſondere Gabe war Klarheit, Sicherheit und Ebenmaß der Formgeſtaltung.

Die deutſche Tonkunſt, ſofern ſie ſich als eine eigentümliche von der italieniſchen abhebt, beſchränkte ſich zunächſt auf die Aufgabe, zu der neuen Kirche und deren Gottesdienſt die rechte Stellung zu gewinnen und in das rechte Verhältnis zu kommen. Dieſe iſt im Gegenſatze zur Prieſterkirche des Katholizismus grundſätzlich Volks- und Laienkirche. Die weſentliche Form ihrer Kirchenmuſik wurde der Gemeindegeſang, das Chorgebet des Volkes von Prieſtern. Die Tonkunſt erhielt ſomit hier die doppelte Aufgabe der künſtleriſchen Verherrlichung des Gemeindeliedes und der muſikaliſchen Interpretation des Offenbarungswortes, bzw. der Offenbarungsgeſchichte, aus welcher die Gemeinde ſich erbaut. Ihre klaſſiſche Vollendung fand ſie in Bach und Händel, in deren monumentalen Schöpfungen die dem Deutſchen eigentümliche Gabe der Vertiefung und Verinnerlichung zum erſten Male zu voller Auswirkung gelangte. Dieſer Gabe entſprach es auch, daß die reine Muſik, die Kunſt der bewegten Innerlichkeit, die Inſtrumentalmuſik, die klaſſiſche Höhe unter der Führung der Deutſchen erreichte.

Die übrigen Nationen, England und Frankreich, greifen zu ihrer Zeit in die Entwickelung ein, dieſe durch ihre Eigenart bereichernd; den engliſchen Meiſtern des Inſtrumentenſpieles gelingt

Digitized by Google

es schon um den Beginn des 16. Jahrhunderts, sich vom Orgelstil zu emanzipieren; die Verbindung ihres Landes mit Holland ermöglicht ihnen einen offenbar bedeutenden, wenn auch im einzelnen noch nicht nachgewiesenen Einfluß auf die deutsche und französische Instrumentalmusik, während die sehr entwickelte Vokalmusik Englands zunächst für das Festland keine Bedeutung gewinnt und erst in Händel mittelbar auf die Gesamtentwickelung einwirkt.

Die französische Musik, anfangs der Periode, wie die deutsche ganz im Banne der niederländischen Meister, sucht nach eigenen Bahnen, verflacht aber schließlich. Die Instrumentalkomponisten leisten zum Teil Hervorragendes in der Genremusik. So sehr die national-französische Färbung in den mehrstimmigen weltlichen Gesängen wie in der Instrumentalmusik in die Erscheinung tritt, vermögen die Franzosen doch zunächst noch nicht, eine eigentlich nationale Oper zu schaffen. Nach bescheidenen eigenen Anfängen werden die Italiener ihre Lehrmeister und ein Deutscher — Gluck — ihr Führer.

Wir verfolgen daher zuerst die Entwickelung der Musik unter der Vorherrschaft der Italiener in Italien selbst, ferner die Entwickelung in Frankreich und England bis zu dem Punkte, da die deutsche Musik die Leitung übernimmt, zuerst auf dem engeren Gebiete der protestantischen Kirchenmusik mit den Klassikern des Protestantismus, dann auf dem Gebiete der Musik überhaupt mit den Klassikern im engeren Sinne, den Klassikern der reinen Musik

Digitized by Google

Erstes Kapitel.

Weitere Entwickelung der Musik in Italien[1], Frankreich und England.

Erster Abschnitt.

Der klassische katholische Kirchenstil.

1. Palestrina. 1526—1594[2].

Giovanni Pierluigi da Palestrina (Petroaloisius Pränestinus) ist zu Palestrina, dem alten Praeneste, etwa 4 Stunden von

[1]) E. Naumann, Italienische Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart. Berlin 1876. — R. Eitner, Die Oper von ihren ersten Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. (Jahrgang IX, Bd. X, Jahrg. XI, Bd. XII, Jahrg. XIII u. XIV, Bd. XIV der Publ. d. M. W.) — F. A. Gevaert, Les gloires de l'Italie, chefs d'œuvres anciens et inédits de la Musique vocale italienne aux XVIIe et XVIIIe siècles. Paris 1868. 2 Bde. — Derselbe, Chansons du XVe siècle. Paris 1875. — E. Vogel, Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens. Aus den Jahren 1500—1700. Berlin. 2 Bde. — Biblioteca di Rarità Musicali. Mailand. 5 Bde. — Antologia classica musicale. Mailand. 9 Bde.

[2]) G. Baini, Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1828, deutsch von Kandler und hrsg. v. Kiesewetter. Leipzig 1834. — K. v. Winterfeld, Joh. Pierl. von Palestrina. Breslau 1832. — A. F. J. Thibaut, Über Reinheit der Tonkunst. 7. Ausg. Freiburg 1893 (letzteres Werk bietet die geistige Seite der Palestrinamesse am besten). — W. Bäumker, Palestrina. Ein Beitrag zur Geschichte der kirchenmusikalischen Reform des 16. Jahrh. Freiburg 1877. — A. Morsch, Der italienische Kirchengesang bis Palestrina. Berlin 1887. — R. Eitner, Palestrina als Chromatiker. M. S. f. M. G. XVIII. S. 76. — F. X. Haberl, K. M. J. B. (s. o.) 1886, 1892, 1894, 1895 (vgl. auch im Jahrg. 1897 das Register unter „Palestrina"). — S. Galotti e A. Nasoni, La commemorazione Palestriniana a Milano. 1895. — G. Félix, P. et la musique sacrée 1594—1894. 1895. — Carnetti, Cenni storici di G. P. da P. 1895. — Derselbe in Rivista musicale 1903. — M. Brenet, Palestrina. (In Chantavoine's „Les maîtres de la musique"). 1905. — P. Wagner, P. als weltlicher Komponist. (Diss.) 1890. — Derselbe, Das Madrigal und P. V. Schr. f. M. W. 1892. — Die Gesamtausgabe der Werke, besorgt von Th. de Witt, J. N. Rauch, Fr. Espagne, Fr. Commer, F. X. Haberl. Leipzig. 33 Bde. 1862 ff. Ausgew. Werke für den praktischen Gebrauch herausg. von Fr. X. Haberl u. a. 1896 ff. — Auswahl der Werke durch Abbate Alfieri. 7 Bde. 1841—46. Ebensolche durch H. Bellermann in Chrysanders Denkmälern, Proske in „Musica Divina" usw. H. Bäuerle, der 1903 eine Schrift

Digitized by Google

Rom entfernt, 1526[1]) als Kind einfacher, doch bemittelter Landleute geboren. Über seine Jugend und den ersten Unterricht[2]) in der Musik ist nichts Sicheres bekannt. 1540 kam er, 14 Jahre alt, nach Rom und genoß, wie gesagt wird, den Unterricht von Claude Goudimel. 1544 war er Organist und Chorregent an der Kathedrale seiner Vaterstadt.

Julius III. (1546—1555) hatte ein Institut errichtet (Bulle vom 19. Februar 1513), in welchem römische Knaben für die Capella Giulia der Peterskirche auf öffentliche Kosten erzogen werden sollten, um die teuren niederländischen Sänger dereinst ersetzen zu können. 1551 erhielt Palestrina die Lehrerstelle an der Kapelle Giulia als maestro dei putti, Sängermeister der Knaben, und den Titel „Kapellmeister im Vatikan" (maestro della capella della basilica Vaticana) und erwarb sich (1554) durch seine Kompositionen (einen Band vierstimmiger Messen, dem Papste Julius III. gewidmet), welche, wiewohl unter niederländischem Einfluß entstanden, doch schon den Sinn Palestrinas für Klarheit und Einfachheit der Tonfolgen bekunden, großen Beifall. In dieser Zeit schloß er eine äußerst glückliche Ehe mit Lucrezia Gori, welche ihm vier Kinder schenkte. Am 13. Januar 1555 trat er als Sänger in die päpstliche Kapelle ein, der Befehl des Papstes erließ ihm die übliche strenge Prüfung; eine Sammlung Madrigale[3]), ganz im Geschmacke der Zeit gehalten, sollte seine Befähigung vor den Sängern der Kapelle erweisen.

Es war ihm bisher alles gut und eben gegangen; das Jahr

„P. muß populär werden" veröffentlichte, redigiert seit 1903 eine „Bibliothek altklassischer Kirchenmusik", die viele Werke P.s, Vittorias usw. in vereinfachter Notierung bietet.

[1]) Das Jahr 1514 muß nach Haberls Untersuchungen wohl endgültig aufgegeben werden; ein strikter Beweis für die Richtigkeit von 1526 kann freilich auch nicht geführt werden. Die Inschrift auf der dem Bilde Pierluigis im Archive der päpstlichen Kapelle beigegebenen Tafel mit der Zahl 1514 ist nicht beweiskräftig, da sich herausgestellt hat, daß sie erst gegen 1750 dort angebracht wurde.

[2]) Die Angabe, daß Palestrina Schüler Goudimels gewesen, stützt sich nur auf die Worte des Antonio Liberati, der als Palestrinas Lehrer einen Flamen, Gaudio Mell, nennt; Baini hat aus diesem Namen auf Cl. Goudimel geschlossen. Vgl. K. M. J. B. 1891 und M. Brenet a. a. O.

[3]) P. Wagner, Das Madrigal und Palestrina. V. Sch. f. M. W. VIII. S. 423 ff. Ein 2. Buch erschien 1584. Andere weltliche Madrigale von ihm finden sich in Sammelwerken der Zeit.

Digitized by Google

1555 führte ihn in die Schule der Leiden, aus welcher er als geläuterter, fertiger Meister hervorging.

Auf den freisinnigen und hochgebildeten Julius III. folgte Palestrinas Gönner, Marcellus II., der aber schon nach 3 Wochen starb. Diesen löste in der Regierung der strenggesinnte Paul IV. (1555 bis 1559) ab, der es als seine Lebensaufgabe ansah, das Tridentinum mit aller Härte durchzuführen. Palestrina wurde mit zwei Kollegen als verheiratet aus dem Sängerinstitut ausgestoßen; er verfiel in eine schwere Krankheit, und, obwohl ihm die Stelle eines Kapellmeisters an S. Giovanni im Lateran (seit dem 1. Oktober 1555) ein kärgliches Einkommen verschaffte, die nächsten 6 Jahre waren doch Kummer- und Sorgenjahre; aus dieser Zeit einer gedrückten Existenz stammen neben anderen bedeutenden Werken (Lamentationen, Magnifikate usw.) das achtstimmige Crux fidelis und die unvergleichlich schönen Improperien, welche noch jetzt an jedem Karfreitag von der päpstlichen Kapelle gesungen werden; die einfachsten und schlichtesten Tonverbindungen auf die Worte „Populus meus, quid feci tibi" etc., in der tiefsten Stille, in der dunkel verhängten Kapelle vorgetragen, machen auf jedes Gemüt einen ergreifenden Eindruck. So schreibt Goethe (Italienische Reise vom 22. März): „Die Kapellmusik ist undenkbar schön", und Felix Mendelssohn-Bartholdy: „Mir scheint nach einmaligem Hören, es sei eine der schönsten Kompositionen Palestrinas" — „ein Akkord verschmilzt sich sanft in den anderen"; „in der Kapelle die tiefste Stille" — „Ich konnte mir wohl erklären, warum die Improperien auf Goethe den größten Eindruck gemacht haben, es ist wirklich fast das Vollkommenste, da Musik, Zeremonie, alles im größten Einklang sind"[1]).

Im Jahre 1561 wurde Palestrina, der sich vergeblich um Aufbesserung der überaus schlecht besoldeten Stelle am Lateran bemüht hatte, Kapellmeister zu S. Maria Maggiore, welches Amt er zehn Jahre hindurch bekleidete. In diese Zeit fallen seine größten künstlerischen Taten.

Das Tridentiner Konzil (1545—1563) beschäftigte sich in seiner 22. Sitzung (1562) auch mit der Reform der Kirchenmusik. Von strenggesinnter Seite her wollte man die mehrstimmige Musik über-

[1]) Reisebriefe. Leipzig 1862. S. 180.

haupt aus dem Gottesdienste ausgeschlossen und nur den einstimmigen gregorianischen Kirchengesang zugelassen haben. Aber der feinere Sinn siegte über den kunstfeindlichen Eifer. Die figurierte Musik wurde zugelassen, weil sie „nicht selten eine Aneiferung zur Andacht sei". Nur sollte die Musik im Gottesdienst nicht auf bloßen Ohrenkitzel berechnet sein, sondern, indem die Worte „von allen verstanden werden könnten, in den Herzen der Gläubigen ein Verlangen nach der himmlischen Harmonie erwecken und dieselben zur Betrachtung der himmlischen Freuden hinziehen"[1]. Es ist somit der Gesichtspunkt des liturgischen Geschmackes und der religiösen Erbauung im Unterschiede von der nur ästhetischen, unter welchen das Tridentinum die beim Kultus zuzulassende Musik gestellt wissen will, wenn bestimmt wird: zu verbannen sei aus dem Gottesdienst alle Musik, „ubi sive organo sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur" „(jene Musik, welcher entweder durch die Orgel oder den Gesang etwas Schlüpfriges oder Unreines beigemengt wird")[2]. Dem liturgischen Geschmacke widersprach vor allem die Verzerrung und das Zerreißen der Textesworte, die in dem Gewebe der künstlich durcheinander singenden Stimmen völlig unverständlich geworden waren. Dem Musiker war die kunstvolle kontrapunktische Verschlingung, die Neuheit der Stimmen- und Chorkombinationen, kurz die technisch-musikalische Seite die Hauptsache; die Textworte, die ja jedem Hörer geläufig und bekannt waren, erschienen so sehr als Nebensache, daß man sie gar nicht einmal mehr unter die Noten setzte. Beim Liturgen ist es umgekehrt: ihm ist das liturgische Wort die Hauptsache; durch die Musik soll es nur in die rechte Stimmung und Beleuchtung gerückt werden und an Kraft und Fülle des Ausdruckes gewinnen. Das liturgische Interesse verlangt ausdrücklich möglichste Unterordnung der Musik unter den Text. Die Mißachtung des Textes seitens der Sänger wurde dadurch noch gesteigert, daß die Sänger oft den verschiedensten Nationalitäten angehörten[3].

[1] Vgl. Bäumker a. a. O. S. 27.

[2] Sacrosancti oecumenici concilii Tridentini Canones et Decreta. Regensburg 1860. Sess. XXII., cap. IX. S. 145.

[3] Domenico Capranica: „Wenn ich sie so zusammen singen höre, so kommen sie mir vor wie ein Sack voll kleiner Schweine, denn ich höre wohl einen furchtbaren Lärm (Tonmasse) und ein Quieken und Schreien, kann aber keinen einzigen artikulierten Laut (offenbar ‚Wort') unterscheiden".

Digitized by Google

Die Worte „impurum“ und „lascivum“ deuten noch auf einen anderen Übelstand in der bisherigen Messenmusik hin. In naiver, harmloser Weise hatten die Niederländer die Tenore, auf welchen sie ihre Messen aufbauten, zum Teile auch den bekannten Volksweisen entnommen. Sah doch der Musiker in erster Linie bei der Wahl seiner Motive auf deren musikalische Bedeutung und thematische Kraft; man benannte zwar die Messen nach den oft sehr bedenklichen Textanfängen der betreffenden Tenore, z. B. „von den roten Nasen“, „küsse mich“, „l'omme armé“, um sie zu charakterisieren, aber in dem kontrapunktischen Stimmengeflechte gingen die verfänglichsten Worte verloren, und die Sitte der Benutzung solcher profaner Motive war an und für sich ungefährlich; es kam jedoch vor, daß die Sänger, welche den cantus firmus vorzutragen hatten, mit der weltlichen Melodie auch die weltlichen Textesworte sangen, während die übrigen Sänger den rituellen Text vortrugen; dies war, selbst wenn man die Worte nicht verstand, eine starke Profanation des Heiligen.

Die von Papst Pius IV. am 2. August 1564 bestellte Kongregation von acht Kardinälen, welche über die Reform der Kirchenmusik gemäß dem Konzilsbeschlusse des näheren befinden sollte, wählte aus ihrer Mitte die Kardinäle Carlo Borromeo und Vitellozzo Vitelloz zi, welche unter Zuziehung von acht Sängern der päpstlichen Kapelle folgende Punkte festsetzten:

1. daß weder Motetten noch Messen mit Vermischung von fremden Worten gesungen werden,

2. daß keine Messen, welche über Themen und Lieder weltlicher Art verfaßt seien, mehr gesungen, und

3. daß Motetten über von Privatpersonen erfundene Worte für immer von der päpstlichen Kapelle ausgeschlossen werden sollten.

Dies wurden die Beschlüsse der am 2. August 1564 ernannten Kongregation, welche sich mit der Ausführung der Beschlüsse des Tridentinums in bezug auf die Kirchenmusik zu befassen hatte.

Die Forderung der Kirchlichkeit bezog sich somit zunächst durchaus nicht auf das eigentlich musikalische Gebiet; die Musik als solche, wie sie im Geschmacke und Geiste der Zeit blühte, war auch für das kirchliche Bewußtsein gut und genügend. Das liturgische Interesse verlangte vor allem eine genauere und innigere Beziehung der Musik zum liturgischen Tertworte, und auch dies zunächst nur

Digitized by Google

in dem negativen Sinne: daß die Musik den Text nicht erdrücken oder zerreißen dürfe. Ebenso bezog sich die Forderung der Kirchlichkeit, welche die Wahl von Tenoren aus Gregors Antiphonar bestimmte, nicht auf deren musikalischen Charakter: nicht weil diese kirchlichen Gesänge und die darüber gebauten Messen etwa „kirchlicher" klingen als andere, sondern weil sie kanonisch, also objektiv als Kirchengesang festgesetzt sind, deswegen sollen sie und sie allein die Motive der rechten Kirchenmesse bilden. Die Figuralmesse soll nichts sein als die uralte, urkatholische Messe, ins festlich reiche Gewand der neuen, vollstimmigen Musik gekleidet. Jede Musik, welche das leistet, daß sie die Motive aus dem kirchlichen Schatze von Gesängen nimmt und deren Grundton im ganzen festzuhalten sucht, wird eine echt katholische heißen können, auch wenn sie die Stimmen nicht eben im „stile alla Palestrina", sondern im Stile und mit den Mitteln der jeweiligen Tonkunst aufbaut. Daß Palestrina die Musik seiner Zeit den Forderungen der Kirchlichkeit unterzuordnen verstand und, indem er diesen gerecht wurde, jener doch auch nicht das geringste vergab, das hat ihn zum Klassiker des katholischen Kirchenstiles gemacht. Daß der damalige Musikstil ganz besonders für die katholische Kirche des Tridentinums sich eignete und der Träger ihres Geistes werden konnte, ist ja nicht gerade Palestrinas Verdienst. Im herrschenden Stile Meister, so sehr, daß er ihn völlig der durch das Tridentinum gestellten idealen Aufgabe unterwerfen konnte, stellt er sich als den musikalischen Genius seiner Zeit dar.

Der Kardinal Borromeo, das tonangebende Haupt jener Kommission, beauftragte Palestrina, eine Messe im Sinne des Tridentinums zu schreiben. Palestrina legte einige Messen vor, von welchen die später Missa Papae Marcelli genannte (in G nach dem achten Kirchenton) den Preis errang. Der Titel steht in keiner direkten Beziehung zu dem Papst Marcellus; Haberl schließt mit Recht, daß die Messe noch vor dem Regierungsantritte des genannten Papstes geschrieben worden sei, der sich schon als Bischof und Kardinal mannigfach von der Notwendigkeit der Reform unkirchlicher Zustände überzeugt hatte[1]). Wenn der Meister dem Werke trotz der Widmung an Phi-

[1]) Vgl. Haberl, Die Kardinalskommission von 1564 usw. im K. M. J. B. 1892, woselbst weitere Angaben zu finden.

Digitized by Google

lipp II. den Namen der Missa Papae Marcelli gab, so kann man darin nur den Ausdruck dankbarer Verehrung für den nach einer Regierung von wenigen Wochen dahingegangenen Papst sehen, auf dessen Wirken Palestrina selbst große Hoffnung gesetzt haben mochte. Diese Messe bildet den klassischen Typus des katholischen Kirchenstils, das Ideal der echten polyphonen Chormesse. Die Worte bleiben, wenn sie gleich vielfach auseinandergelegt werden, durchweg verständlich; lichtvolle Klarheit, granitene Fügung und reicher Wechsel der überall vollen und reinen Harmonien und ununterbrochene Steigerung der Wirkung stempeln sie, auch rein musikalisch und technisch angesehen, zu einem vollendeten Meisterwerke. Nicht mit Unrecht sagte Pius IV., als er am 19. Juni 1565, dem Fronleichnamsfeste, zum ersten Male die reinen, hoheitvollen Klänge des Werkes vernahm: „Das sind die Harmonien des neuen hohen Liedes, welches einst der Apostel Johannes in dem jubelnden Jerusalem gehört hatte". Die Messe ist eine kulturgeschichtliche Tat; sie rettete der katholischen Kirche, deren Kultus auf den edlen Schmuck der Kunst geradezu angewiesen ist, und deren besonderes Charisma die Heranziehung aller Künste zur lebensvollen Gestaltung des Gottesdienstes bildet, die für den Kultus wichtigste und auf das Gemüt am mächtigsten wirkende Kunst, die Tonkunst.

Palestrina war fortan der erste Musiker der Zeit. Pius IV. ernannte ihn zum Komponisten (Maestro compositore) der päpstlichen Kapelle; 1571 wurde er[1]) Kapellmeister der vatikanischen Hauptkirche zu St. Peter, und es kamen auch für sein äußeres Leben bessere Zeiten. Von Papst Gregor XIII. (1572—1585) erhielt er den Auftrag, den gregorianischen Gesang in seiner ursprünglichen Gestalt und Reinheit aus den ältesten Handschriften herzustellen, und er machte sich mit pietätvollem Eifer an dieses schwierige Werk, das er nicht mehr ganz durchzuführen berufen war[2]). —

[1]) Nach Giov. Animuccias Tode. A. war ein echter Vorläufer Palestrinas, ein feiner Kontrapunktiker und klarer Harmoniker. Für Neris Oratorium schrieb er Laudi spirituali, zwei Bücher einfacher Hymnen (keineswegs oratorienhafte Schöpfungen), daneben Madrigale.

[2]) Palestrinas Anteil an der Choralreform schildert P. G. Molitors Werk „Die nachtridentin. Choralreform". 1901/2. P. begann das Werk mit A. Zoilo, 1561—70 Kapellmeister am Lateran, durch Revision des Graduale; aber 1578 ließ bereits Philipp II. von Spanien dagegen Vorstellungen erheben, die Gregor XIII. zum Aufgeben seines Planes veranlaßten. P.s Schüler Giov.

Digitized by Google

Das Jahr 1580 entriß ihm seine geliebte Gattin, und ein Hauch von Schwermut legte sich auf sein Schaffen. Wie Dantes Sang nur ein Sang für die Geliebte in den Gefilden der Seligen war, so wollte auch Palestrina nur noch der Hingeschiedenen zu Ehren die Leier stimmen: „Ich will nun gänzlich von der Musik Abschied nehmen, denn Musik und Trauer schicken sich nicht zusammen, ich will mich nur mit dem furchtbaren Gedanken meines letzten Endes beschäftigen und, damit die Welt wisse, daß ich dieses Entschlusses immer eingedenk bin, so soll mein letztes Werk die Motette sein: ‚An den Wassern Babylons saßen wir und weinten.'"

Aber die Muse der Töne wurde seine treue Trösterin und Freundin auch im bitteren Leide; ihr vertraute er seine innerste Stimmung, davon zeugen die herrlichen Motetten von 1581: „Herr, wann kommst du usw.", „Commissa mea pavesco", „Heu mihi, domine, quia peccavi nimis in terra", „Anima mea turbata est valde", „Wie der Hirsch schreiet nach der frischen Quelle, so schreit meine Seele, Gott, zu dir". Und die Kunst richtete ihn wieder auf: „Ich rufe zu dem Herrn, er erhört mich". Verklärtes, geläutertes Heimweh spricht aus der wundersamen Komposition des Hohen Liedes, eines wahren Preisliedes auf die reine, himmlische Liebe für den, der durch die strenge Form hindurch den regen Pulsschlag des Gemüts zu empfinden versteht. Im Jahre 1583 haben für kurze Zeit Unterhandlungen zwischen dem Herzoge von Mantua und Palestrina wegen dessen eventueller Übersiedelung nach Mantua stattgefunden. In einem Briefe des Mandatars des Herzogs [1]) ist von Palestrinas Gattin als einer lebenden Person die Rede. Demnach würde er sich zum zweiten Male verheiratet haben; vielleicht steht damit auch im Zusammenhange, daß der Meister zuletzt bedeutendes Grundeigentum besaß.

Sein Wesen war eine tiefe Religiosität. Besonders fühlte er sich zu der Gemeinschaft des Oratoriums von Filippo Neri hingezogen, für die Gottesdienste desselben machte er die Musik und mit ihrem

Guidetti hat mit dieser Angelegenheit einiges zu tun. Er war 1532 zu Bologna geboren und starb 1592 in Rom. Seine Arbeiten stellten die Lesarten des Chorals auf Grund älterer Drucke fest. Die Editio Medicaea des Graduals von 1614 ist das Resultat der durch F. Anerio und Fr. Suriano vollzogenen Textrevision, aber ein privates Unternehmen des Verlegers Raimondi, kein in offiziellem Auftrage unternommenes Werk.

[1]) Vgl. K. M. J. Bd. 1886, S. 41.

Digitized by Google

liebreichen Haupte stand er in innigem Verkehre. Auch für den Fürsten Buoncampagni war Palestrina (als Konzertmeister) tätig; auch leitete er die von seinem Nachfolger an S. Maria Maggiore, G. M. Nanino, 1580 begründete Musikschule. Sein Geist behielt bis ans Ende den alten hohen Schwung, davon zeugt die großartige Messe „Assumta est" von 1585. Bis ans Ende arbeitete er mit gleichem Fleiße fort. Eine rasch verlaufende Krankheit machte seinem Leben am 2. Februar 1594 ein Ende. Er starb in den Armen seines ehrwürdigen Freundes Filippo Neri. Sein Grab befindet sich vor dem Apostelaltar Simon und Juda zu St. Peter; der Sarg trug die Inschrift:

Joannes Petrus Aloysius Praenestinus Musicae Princeps.

Rastloser Fleiß, liebevolle Pietät, ein reiner Sinn, der über die Widerwärtigkeiten und Intrigen, die auch ihm nicht erspart blieben, still wegsah, und gewissenhafte Pflichttreue bilden die Grundzüge von Palestrinas Charakter. Das Bild seines geistigen Wesens spiegeln dem, der in den Noten zu lesen versteht, seine Werke wider[1]). Die Strenge des polyphonen Satzes erscheint bei Palestrina gemildert durch die weiche Melodik, mit welcher die gebundenen Stimmen ineinanderfließen, durch die lichte Klarheit und Durchsichtigkeit der Harmonie, die nirgends schroff abgerissene Übergänge, scharfe Dissonanzen oder herbe Wechsel zeigt. Konsonante Akkorde folgen sich in schönem, ebenmäßigem Flusse; sparsam eingestreute Septimen oder dissonante Durchgangsnoten verleihen dem sanften Spiegel der Tonflut eine leise Bewegtheit, und die charakteristische Färbung, die wir mit den grellen Farben dissonanter Akkorde hervorbringen, wird hier durch die zarten Schattierungen der verschieden umgelagerten

[1]) Die Gesamtausgabe enthält 93 Messen, 63 4stimmige, 52 5stimmige, 11 6stimmige, 2 7stimmige, 47 8stimmige und 4 12stimmige Motetten; ein Buch 4stimmiger Lamentationen, 2 Bücher 4—6stimmiger Lamentationen, 45 4stimmige Hymnen, 65 5stimmige Offertorien, 16 4stimmige Magnifikate, 3 Bücher 4stimmiger Litaneien, Vesperpsalmen, 2 Bücher 4stimmiger und 2 Bücher 5stimmiger Madrigale usf. Über die vielfach ihm zugeschriebenen 27 Karwochenresponsorien, die Haberl hier als zweifelhafte Werke des Meisters bezeichnet, hat derselbe Autor später volle Klarheit verbreitet: sie rühren von Marcantonio Ingegneri her, der um 1545 geboren wurde, Schüler von Vinc. Ruffo und Lehrer von Cl. Monteverdi war, Madrigale, Messen u. a. von Bedeutung schrieb und 1592 starb. Vgl. Haberl im K. M. J. Bd. 1898.

Digitized by Google

Dreiklänge bewirkt. Diese Musik ist bei aller Erhabenheit doch lauter Wohlklang, aufgelöst in das Element der Schönheit.

Um sie völlig würdigen und verstehen zu können, muß man nicht nur sein Ohr der modernen musikalischen Kulissenmalerei entwöhnen und für die feinsten Abstufungen des harmonischen Wohlklanges erst wieder empfänglich stimmen, sondern man muß sie auch in der rechten Beleuchtung auf das Gemüt wirken lassen, d. i. als das verklärende Element des katholischen Gottesdienstes. Es ist, als wäre die Seele des katholischen Kultus in diesen Klangformen zur ideal-schönen Verkörperung gekommen, so innig und würdig schmiegen sie sich demselben an: die Andacht, welche das Gemüt im Anschauen und geistigen Miterleben des heiligen Mysteriums empfindet, die Andacht, in welcher alle die einzelnen Gefühle und Wallungen sich milde auflösen, die wir vom wirren Geräusche der Straße und von des Lebens leidvollen Stürmen mit in das Heiligtum bringen, weht auch uns aus Palestrinas Kunst an. Diese Musik ergreift uns im Innersten, aber sie regt nicht auf, sie zieht das Gemüt in die milde Ruhe des Himmels herein. Sie trägt den Charakter einer verklärten, über die leidenschaftlich bewegten Stimmungen der einzelnen hoch erhabenen Ruhe und Objektivität; uns ist beim Hören, als schauten wir über die ruhige, endlose, majestätische See. Der in Wohllaut verklärte Ernst dieser Musik stimmt auch uns zu Ruhe und Frieden.

2. Die Schule Palestrinas[1]).

Palestrinas Stil wurde nunmehr der herrschende, zunächst allein gültige Kirchenstil. Um 1580 begründete Giov. Maria Nanino[2])

[1]) Genau genommen gehört der sog. Palestrinastil keineswegs dem Meister allein an. So wird die Bezeichnung neuerdings fallen gelassen. Der durch die „römische Schule" vertretene Stil ist zu bezeichnen als das Heraustreten aus dem niederländischen, dem allerlei instrumentale Erinnerungen in seinem Figurenwerke anhafteten, zum rein vokal empfundenen und gestalteten Stile, in dem teutliche Grundlage und Musik in einem scharf begrenzten Verhältnis zueinander stehen. Die römische Schule wurde mit dem Aufkommen des monodischen Stiles, durch den der Vokalsatz eine abermalige Verbindung mit dem Instrumentalspiel einging, zur Bewahrerin der klassischen vokalen Tradition. Unter den Begründern der römischen Schule sind zu nennen G. Animuccia (s. o.) und C. Festa (s. o.), der als hervorragender Vertreter des nachahmenden reinen Vokalstiles besondere Erwähnung verdient und Messen, Motetten, Litaneien, Tedeums usw. schrieb.

[2]) Vgl. Fr. X. Haberls Studie im K. M. J. Bd. 1891. Ferner G. Radiciotti, G. M. Nanino. 1900.

Digitized by Google

unter der Mithilfe Palestrinas eine Musikschule in Rom. Nanino war damals etwa 35 Jahre alt. Er stammte aus Tivoli und hatte in Rom wahrscheinlich Palestrinas Unterricht genossen. 1571 wurde Nanino Nachfolger seines großen Lehrers an S. Maria Maggiore, vier Jahre darauf Kapellmeister in S. Luigi dei Francesi und 1604 Kapellmeister an der Sixtinischen Kapelle. Er starb am 11. März 1607 in Rom. Die erwähnte Schule verfolgte den Zweck, durch gediegene Übungen im strengen Satze der neuen Zeit, welche sich bereits machtvoll zu regen begann, einen Damm entgegenzusetzen. Aber Nanino, ein Meister kanonischer Künste, der sich eng an den hochverehrten Meister von Präneste anschloß, erlag schließlich selbst dem Ansturme der musikalischen Revolution: gegenüber dem einfachen Ernste seiner früheren Motetten erscheinen in einigen seiner achtstimmigen Psalmen „rasche syllabische Rhythmen, frappante Harmoniewendungen und dramatische Effekte". Als seine bedeutendsten Werke verdienen die vierstimmigen Lamentationen, die fünfstimmige Messe Vestiva i colli u. a. genannt zu werden, ferner fünfstimmige Madrigale und dreistimmige Kanzonetten.

Die Schule pflanzte des Meisters Stil fort, anfangs in origineller und schöpferischer Weise, später mit Trockenheit und schablonenhaft. Unter Palestrinas Schülern im engeren Sinne ragen G. Guidetti (s. o.) als gelehrter Kenner des kirchlichen Gesanges und Francesco Suriano[1]) hervor. Dieser wurde 1549 geboren, war mit 38 Jahren Kapellmeister an S. Maria Maggiore zu Rom, 1603 in gleicher Eigenschaft an der Basilika von St. Peter und starb 1620. Er wandte sich erst nach Veröffentlichung von Madrigalen der Herausgabe von kirchlichen Werken zu; es erschienen 1597 Motetten, welche sich durch außerordentlich feine Technik und lebhaften Ausdruck auszeichnen, 1609 Messen, 1610 das großartige Studienwerk „Canoni ed oblighi di 110 sorte" usw., in dem die Melodie des „Ave maris stella" beibehalten ist, während die anderen Stimmen sich in den subtilsten kontrapunktischen Künsten ergehen, endlich 1619 sein bedeutendstes Werk: vierstimmige Chöre zu den Passionen nach den vier Evangelien.

Unter den jüngeren Meistern, die aus der römischen Schule

[1]) Über ihn vgl. K. M. J. Bd. 1895, S. 95 ff.; dort auch die Passio sec. Matthaeum. Suriano war auch Schüler G. M. Naninos und anderer Meister.

Digitized by Google

hervorgingen, nennen wir Felice Anerio[1]) (Schüler Naninos, geb. 1560, † 1614 zu Rom, seit 1594 als „maestro compositore" der päpstlichen Kapelle Nachfolger Palestrinas; am bekanntesten sind sein „Adoramus te Christe", das lange Palestrina zugeschrieben wurde, und sein Stabat mater; mehrere Bücher Madrigale, Hymnen, Motetten, Kanzonetten usw. sind gedruckt); Giov. Bernhardino Nanino (den jüngeren Bruder und Schüler des G. Maria Nanino, geb. etwa 1550 zu Vallerano, † 1623 in Rom; unter seinen Werken, Madrigalen, Psalmen, Hymnen sind zu erwähnen vier Bücher 1—5stimmiger Motetten mit Orgelbaß). Hierher gehört ferner als das originalste Glied der Schule Gregorio Allegri, geb. 1584, † 1652, Schüler des älteren Nanino, Sänger der päpstlichen Kapelle seit 1629, ein naher Verwandter des gleichnamigen Malers Antonio Allegri il Correggio. Sein Miserere, welches alljährlich am Karfreitag in der Sixtinischen Kapelle gesungen wird, ist ein zweichöriger Satz[2]) je zu fünf und vier Stimmen (eine fünfte Stimme mit „embellimenti" ist dazu gemacht) von schöner Wirkung, jedoch nicht so bedeutend, als das mystische Dunkel vermuten ließ, in welchem diese Komposition von den päpstlichen Sängern gehalten wurde. Bekannt sind sonst noch von ihm zwei Bücher concerti zu zwei bis vier Stimmen, zwei Bücher Motetten, Messen, Lamentationen, Improperien u. a. m.

Schüler von Giovanni Maria Nanino sind noch der vortreffliche Antonio Cifra (geb. 1575, † 1638 zu Loreto; unter seinen zahlreichen Werken, fünf Büchern Messen, sieben Büchern zwei- bis vierstimmiger Motetten mit Orgelbaß, zwölfstimmigen Motetten und Psalmen finden sich Scherzi [sacri!] und Arien mit Cembalo oder Chitarone); der hervorragende Orgellehrer Giovanni Valentini (geb. um die Mitte des 16. Jahrh., † 1654), in seinen Sonaten ein kühner harmonischer Neuerer[3]) (andere Werke sind Motetten,

[1]) K. M. J. Bd. 1886, 1891, 1895, 1902. Außer Felice ist Giov. Franc. Anerio zu nennen, über dessen Verwandtschaft mit ersterem nichts bekannt ist. Vgl. über ihn a. a. O. Er gehört mit einigen Arbeiten (Weihnachtsresponsorien, Requiem, 8stimmigen Motetten) der älteren Kontrapunktistenschule an, verrät jedoch durch andere Werke eine bedeutende Hinneigung zu dem monodischen Stile. Seine „Missa brevis" ist im Jahrg. 1886 des K. M. J. abgedruckt.

[2]) Die Mehrchörigkeit, die die römische Schule von den großen venezianischen Meistern (Gabrieli) übernahm, ist eines ihrer Charakteristika.

[3]) Vgl. Riemann, Alte Kammermusik.

Digitized by Google

Madrigale, Musiche a 2 voci col basso per l'organo usw.); Pier Francesco Valentini († 1654; er schrieb u. a. ein kanonisches Bravourstück: Canone . . sopra le parole del Salve Regina „Illos tonos" . . ., Favole [dramatische Arbeiten]: La Mitra 1654, La Transformatione di Dafne 1654); Antonio Maria Abbatini († 1677 zu Tiferno; Werke: Sacre canzoni, 16stimmige Messe, die dramatische Kantate „Il pianto di Rodomonti" 1633; sein „Del male in bene" [mit M. Marazzoli, Rom 1654] ist eine der ältesten komischen Opern, wichtig wegen der Einführung des Finalensembles)[1].

Schüler des Bernardino Nanino sind: der gediegene Vincenzo Ugolini aus Perugia, 1620 Nachfolger Sorianos († zu Rom 1626), Paolo Agostini, der Schwiegersohn seines Lehrers (geb. 1593 zu Vallerano, † 1629 zu Rom).

Schüler von Ugolini ist Orazio Benevoli (geb. 1602, † 1672 zu Rom); Schüler Allegris und Benevolis ist Antimo Liberati, ein Schüler Benevolis ist Giuf. Ercole Bernabei (geb. 1620 im Kirchenstaat, erst Kapellmeister in Rom, dann seit 1673 Hofkapellmeister in München, † 1687; schrieb Kirchenwerke und — verlorene — Opern). Sein Schüler war wieder der mit Händel befreundete Abbate Agostino Steffani[2], geb. 1654 zu Castelfranco im Venezianischen, in München als Hof- und Kammermusikus tätig (als solcher war er im Orgelspiel Schüler Joh. Kasp. Kerlls, des Hofkapellmeisters); 1681 wurde er Direktor der Kammermusik und kehrte nach vier Jahren in seine Heimat zurück. Von 1685 ab war er Kapellmeister in Hannover und starb 1728 zu Frankfurt a. M. — Zu erwähnen sind noch Santo Naldini (1588—1666), Giuseppe Corsi (um 1627). Der römischen Schule im weiteren Sinne entstammen die Organisten Ercole und Bernardo Pasquini, ferner Frescobaldi, sowie der Violinist Corelli (s. u.), endlich als Lehrer und ausgezeichneter Kontrapunktist, welchem die großen Neapolitaner Durante, Leo Feo ihre gründliche musikalische Schulung verdankten, Giuseppe Ottavio Pitoni (geb. 1657, † 1743). Hochbedeutend ist der spanische Tonsetzer Tomas Luis de Vittoria[3])

[1]) H. Goldschmidt, Studien zur Geschichte der Oper. I. 1901.

[2]) Vgl. Frz. W. Weber, Aus den Papieren des Ag. St. Köln 1885. (1. Vereinsschr. der Görres-Gesellsch.) — Fr. Chrysander, Händel I. 1858. S. 309 ff. — G. Fischer, Musik in Hannover. 1903. — A. Reißer, Servio Tullio von A. Steffani. 1902.

[3]) Vgl. K. M. J. Bd. 1896, S. 12 ff. Bainis Behauptung, V. sei Schüler

(geb. gegen 1540 zu Avila in Kastilien), 1573 Kapellmeister am Collegium germanicum, 1575 zu S. Apollinare, seit 1589 in Madrid als Kgl. Kapellmeister neben Phil. Rogier; von seinen Werken sind zu nennen: mehrere Bücher Messen, Motetten, Hymnen usw. Seine letzten Kompositionen erschienen, soweit wir wissen, 1605; darunter ein sechsstimmiges „Officium Defunctorum", welches Proske „die Krone aller Werke des genialen Meisters" genannt hat, der nach Ambros' schönem Ausdrucke wie ein jüngerer Bruder neben Palestrina steht.

In geistigem Zusammenhange und naher künstlerischer Fühlung mit Palestrina stand Leone Leoni, Kapellmeister zu Vicenza, der Palestrina einen Band Psalmen dedizierte (1592). Auch Gastoldi, Kapellmeister zu Mantua (und später Mailand) gehört zu den Vertretern des strengen katholischen Kirchenstils; endlich ist zu erwähnen Pietro Vinci, geb. 1540 in Nicosia (Sizilien), Kapellmeister in Bergamo.

Zweiter Abschnitt.

Die Anfänge der modernen Musik in Italien.

Durch Palestrina und seine Schule ist die polyphone Musik in klassischer Weise vollendet worden: die rauhe Harmonie der Alten ward dem Gesetze der Schönheit und des Ausdrucks unterworfen; daß der Gedanke lichtvoll, klar und verständlich heraustrete, wurde zum ersten Gesetze des musikalischen Schaffens erhoben und damit über eine in müßiger Stimmenkombination und grübelnder Rechnerei sich erlustigende Kontrapunktik der Stab gebrochen. Fehlte dem polyphonen Stile auch die ausdrucksvolle, weich dahinströmende, biegsame Melodik des Volksliedes, so standen ihm als Ausdrucksmittel lichtvoll sprechende Akkorde, gebunden durch das Gesetz der Klarheit und Schönheit, zu Gebote. Kein Wunder, daß dieser Stil von der Kirche aus auch die Gesellschaft eroberte. Der polyphone Gesang wurde die ausschließliche Musik der kunstliebenden Kreise; wer nur irgend infolge seiner Stellung oder vermöge seines Reichtums An-

von Escobedo und Morales gewesen, ist zurückzuweisen, da jener bereits 1554 Rom verließ, dieser, welcher schon 1545 nach Spanien zurückgekehrt war, daselbst schon 1553 starb. Man darf wesentliche Einflüsse Palestrinas bei Vittoria annehmen, daher er auch als „cigno di Palestrina" bezeichnet wurde. Gesamtausgabe der Werke durch Fr. Pedrell begonnen. Vieles bei Proske u. a.

Digitized by Google

FOR SALE—Dodge Special Roadster less than two years old; run only 15,000 miles; new tires. Martin 301 Union.

spruch auf feineren Lebensgenuß machen konnte, hielt eine kleinere oder größere Kapelle. Der einfache monodische Liedergesang wurde dadurch aus der sog. Gesellschaft verdrängt; nur im Feiergewande der kunstvollen mehrstimmigen Bearbeitung hatte die volkstümliche Melodie Zutritt zum Salon.

Allein der Palestrinastil vermag in seiner idealen Hoheit und infolge seiner massigen Anlage doch nur das einfach Große, die Stimmung feierlicher Andacht zum Ausdruck zu bringen; er ist im vollsten und prägnantesten Sinne des Wortes Kirchenstil.

Im Bewußtsein der Zeit aber war das kirchliche Interesse, so sehr es durch die Reformation wieder in den Vordergrund gerückt worden war, doch nicht mehr das ausschließliche, alles beherrschende; vielmehr hatte sich die Teilnahme der Menschen schon seit der Renaissance der vielfarbigen Welt und dem buntgestalteten Leben mit voller Sympathie zugewandt; so konnte das Verlangen nicht ausbleiben, das wirkliche Leben mit den es tragenden und bewegenden Stimmungen auch musikalisch zu gestalten, wie sich denn dieses Verlangen in dem Streben, die klassische hellenische Tragödie mit Hilfe der modernen Tonkunst wiedererstehen zu lassen, ausdrückte. Dieses Streben rief zunächst auf dem Gebiete der weltlichen Musik eine lebhafte Reaktion gegen den polyphonen Stil hervor, welcher durch die Schwerfälligkeit der Harmonie den engeren Anschluß der Musik an die wechselnden Nuancen der Stimmung verhinderte und, vermöge der strengen Gesetze des polyphonen Satzes, eine freie Bewegung und selbständige Entfaltung der das poetische Wort tragenden Melodie nicht gestattete.

Im Interesse des detaillierten deklamatorischen Ausdruckes wird daher die Melodie aus der Harmonie losgelöst, letztere ihres Reichtumes entkleidet und zur bloßen Färbung und harmonischen Begründung der Melodie gebraucht, d. i. zur Begleitung herabgedrückt.

Selbstverständlich vollzieht sich der Übergang von der kunstvollen Polyphonie zum monodischen Deklamationsstile nur ganz allmählich; zu bemerken ist, daß in den Übergangsformen, besonders im Madrigale, die verschiedenen Schmuckmittel der Melodie, Tonmalerei, Ansätze zur Koloratur[1]), schon vorhanden sind. In den Kanzonetten,

[1]) Es ist zu bemerken, daß die Koloratur als solche durchaus nicht etwa erst ein Produkt des Sologesanges ist. Auch in der strengen Polyphonie gab es einen sogenannten „Kunstgesang", Ausschmückung der Melodie nach ganz bestimmten

Digitized by Google

Balletten usw. wurde ein besonderes Augenmerk auf prononcierte Rhythmik gelegt. Alle diese Elemente verschwanden aus der monodischen Musik zunächst, um ihr in kurzer Zeit wiedergewonnen zu werden.

So erscheint gegenüber der reichen polyphonen Musik die (nahezu) monodische Deklamationsmusik äußerst dürftig. Der scheinbare Rückschritt ist aber in Wahrheit ein Fortschritt: die Melodie, welche bisher dem musikalischen Instinkte überlassen oder von den Künstlern anderswoher entnommen worden war, wird nun Gegenstand des absichtsvollen künstlerischen Schaffens; mit der flüssigen und biegsamen Melodie aber hat die Tonkunst das bewegliche Element erhalten, das sich aufs innigste den mannigfaltigen Stimmungen anschmiegen kann, welche das moderne Bewußtsein beherrschen. Mit der künstlerischen Gestaltung der Melodie haben wir bei aller Dürftigkeit der Anfänge den Keim der modernen Instrumentalmusik gewonnen, welche ihrerseits wieder die Tonkunst zur Kunst des modernen Bewußtseins erhoben hat.

Die Anfänge des dramatisch-deklamatorischen Stils fallen in die letzten Jahre des 16. Jahrhunderts. Der Mittelpunkt seiner Blüte ist Florenz; die Männer, die ihn ausbildeten und pflegten, faßt man gewöhnlich mit dem Namen der Florentiner Schule zusammen, der neuerdings mit Recht durch den Namen der Toskanischen Schule ersetzt worden ist (E. Naumann).

1. Die Musik in Italien bis zum Jahre 1600.

Im nächsten Umkreise der römischen Schule hatte sich, wie wir sahen, auch das Lied in das schimmernde, aber steiffaltige Meßgewand der Polyphonie kleiden müssen. Anders in dem lebensfrohen, südlicheren Neapel; zu dem ewig heiteren Himmel und der blütenschweren Atmosphäre stimmen die ernsten, hoheitvollen Harmonien nicht; wer wollte sich den neapolitanischen Fischer auf dem tiefblauen Meere vorstellen, kunstvolle Musik singend? Da stimmt nur

Gesichtspunkten. Man vgl. insbesondere die vortreffliche Arbeit von Fr. Chrysander über Lud. Zacconi u. d. V. Sch. f. M. W. VII, 337, IX, 249 und X, 531; Willkür und Maßlosigkeit der Sänger nötigten die Komponisten zuletzt, die anfangs nicht niedergeschriebenen Koloraturen ausdrücklich vorzuschreiben. Eine Parallelerscheinung bietet die Geschichte der Instrumentalmusik: im 17. Jahrh. blieb fast kein Takt der Instrumentalstücke von Trillern usw. verschont, bis auch hier der zur Unsitte gewordenen Manier Halt geboten wurde.

Digitized by Google

ein süßer, weichströmender Gesang, der sich melodisch mischt mit dem wundersamen Singen der rauschenden Wogen, auf denen im sanften Takte der Kahn dahingleitet, da stimmt nur die rhythmisch bewegte Melodie; von Harmonie bedarf's gerade nur so viel, als die Saiten der Mandoline, den Gesang leise akzentuierend, zu geben vermögen. Hier finden wir schon in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts einen eifrigen Beförderer der weltlichen Tonkunst in Ferdinand von Aragonien, einen beliebten Liederkomponisten gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Gesualdo da Venosa († 1614), dem Haupte der sogenannten Akademie von Venosa, eines Herdes der weltlichen Liedkomposition.

Diese Männer bemächtigten sich der in Italien heimischen Volks- und Gesellschaftsgesänge, welche in erster Linie der symmetrisch-architektonische Bau der Melodie charakterisiert, die dem Bearbeiter auch dann, wenn er seine kontrapunktischen Künste daran versuchte, stets die Hauptsache blieb.

Hierher gehören die homophon gesetzten Villanellas (Canzone villanesca, Straßenlied, das französische Vaudeville, Gassenhauer), Villotes (Bauernlieder von derbem, fast frivolem Tone; „alla Veniziana", alla Napolitana"[1]), die Frottoles[2]) und andere volksliedartige Lieder wie die Maggiolate (Mailieder), Ballate[3]) (Tanzlieder), Barcaruole (Schifferlieder) usf.

In besonderem Maße wurde das Madrigal der Liebling der Salon- und Gesellschaftsmusik, und die Kunst der Erfindung sowohl als des mehrstimmigen Satzes tat ihr Bestes in dieser Form.

Das Verdienst, das Madrigal als Kunstform[4]) in die Musik-

[1]) Vgl. K. Somborn, Das venezianische Volkslied, die V. 1901.

[2]) Petrucci druckte 1504—8 eine große Sammlung der Gattung, die in Ober- und Mittelitalien heimisch ist. Ihre volksliedartige Fassung weist auf frühere Kunstübung zurück. Die in der Sammlung zu findenden Strambotti stellen sich als ältere Übergangsform zum Madrigale dar.

[3]) Die Ballata (Tanzlied) geht auf die Zeit der Troubadours zurück; im 12./13. Jahrh. hatte sie (improvisierte?) Instrumentalbegleitung; im 14./15. Jahrh. war sie neben dem Rondeau die beliebteste Form des Kunstliedes (Spanien!). Die Form wechselt. Beispiele in Riemanns „Alte Hausmusik". Das Tanzlied macht im Verlaufe des 16. Jahrh. dem instrumentalen Tanze mehr und mehr Platz.

[4]) Es muß daran erinnert werden, daß das Madrigal des 16. Jahrh. reine Vokalmusik ist. Der Stil beruht auf prinzipieller Nachahmung der Stimmen, durchsetzt sich aber im Laufe der Zeit mit Homophonie.

Digitized by Google

welt eingeführt zu haben, wird dem niederländischen Meister Willaert (Kapellmeister zu S. Marco in Venedig) und damit der venezianischen Schule zugeschrieben. Doch hat schon der mit Willaert gleichzeitige Archadelt, 1536 Sängermeister der Knaben zu St. Peter in Rom (siehe oben), berühmte Madrigale komponiert, die 1538—1559 in Venedig erschienen sind. Glänzend vertrat diese Gattung Willaerts Nachfolger Cipriano da Rore (1516—1565) (vgl. o.), welcher u. a. fünf Bücher chromatischer Madrigale schrieb. Ferner sind anzuführen u. a. Phil. Vitali aus Florenz, einer der ersten Tonsetzer im monodischen Stile (Madrigale, „Musiche" a 2—6 v. von 1617; Arie a 1—3 v. Motetti, Hymni; Oper: L'Aretusa 1620; auch Intermedien), Alphonso Viola (s. o.), Giovanni Leonardo Primavera (geb. 1540), Philipp Verdelot (1530—40 in Florenz); Palestrina und Lassus haben nicht verschmäht, ihre Kunst dem Madrigale zuzuwenden, und was sie darin geschaffen haben, steht ihrem Besten nicht nach. Der gefeiertste Madrigalist aber war Luca Marenzio, geb. um 1550 zu Coccaglio bei Brescia, 1584 Kapellmeister des Kardinals Este, dann im Dienste Sigismunds III. von Polen und seit etwa 1595 Organist der päpstlichen Kapelle, † 1599, um der weichen Melodik willen von seinen Zeitgenossen der „süße Schwan Italiens", auch „divino compositore" genannt. Marenzio gehört zu den Bahnbrechern der modernen Auffassung der Tonalität. (Werke: Madrigale; Madrigali spirituali; 4- u. 12-st. Motetten; 5- bis 7-st. Sacri concerti; Villanellen[1].) Der vorhin genannte Gesualdo, Prencipe da Venosa, setzte in seinen sechs Büchern fünfstimmiger Madrigale wie auch sein Lehrer P. Nenna die harmonischen Waghalsigkeiten Monteverdis (s. u.) fort, ersteren jedoch als genialer Experimentator überragend[2]). Das Madrigal zeigt in seiner Entwickelung deutlich alle Einflüsse der hereinbrechenden neuen Zeit, die Chromatik, den Wechsel polyphon-vielgestaltiger und akkordischer Gebilde, die Bevor-

[1]) Neudrucke bei Proske, in W. Barclay Squires Sammlung von Madrigalen des 16.—17. Jahrh. usw.

[2]) Vgl. Arenzio, Un predecessore di Al. Scarlatti. 1891. Man sehe die Beispiele, welche Ambros aus G.s Madrigalen bietet. Fünf Madrigale G.s in Torchis Arte musicale Bd. 4. Die Chromatik, anfangs von der Theorie verfolgt und gebannt, war, durch die Pflege der Vertreter der Volksmusik erhalten, mehr und mehr in die Kirche eingedrungen und allmählich zu einem wichtigen Ausdrucksmittel geworden.

Digitized by Google

zugung der obersten Stimme — etwas, das namentlich in den mehrstimmigen weltlichen Kompositionen der nächsten Folgezeit in die Erscheinung tritt —, die freiere Behandlung der Dissonanzen u. a. m. Zum Teil sind diese Dinge direkt im Madrigale, dem Versuchsfelde der Komponisten, entstanden[1]). So bildet das Madrigal den Übergang zur monodischen Musik, die denn auch ausdrücklich daran anknüpfte, den Übergang zur modernen Musik schlechtweg.

2. Die Anfänge des deklamatorischen Stils in Oper und Oratorium.

Szenische Aufführungen mit Musik waren schon in früherer Zeit vorgekommen, so z. B. aus Anlaß der Vermählungsfeier des Cosimo I. von Medici. Doch war die Musik dabei rein dekorativer Art gewesen und hatte nur dem Zwecke gedient, den Prunk des Ganzen zu erhöhen. Indirekt waren diese Prunkstücke, die meist in byzantinischer Weise der Huldigung für den Fürsten galten, für die Geschichte der späteren Oper nicht ohne Bedeutung, insofern man dadurch überhaupt an szenische Darstellungen mit Musik gewöhnt wurde, und auch insofern, als sich durch sie unwillkürlich die leidige Vorstellung festsetzte, als gehörte die Entfaltung äußerer Pracht wesentlich zur Oper. Auch am Hofe Herkules' II. von Este zu Ferrara wurden sogenannte „pastorale" aufgeführt, welche Alphonso Viola (s. o.) komponierte, und zwar so, daß Rede und Gegenrede vom Chore in Madrigalen gesungen wurde („Orbeche" 1541, „Il sacrificio" 1554, „Lo sfortunato" 1557, „Aretusa" 1563). Hier ist auch Christofano Malvezzis (1547—97) in Gemeinschaft mit L. Marenzio, Peri Cavaliere und Bardi zur Hochzeit Ferdinands von Medici komponiertes Werk: Intermedii e Concerti . . . (gedr. 1591) zu erwähnen. Mit ihm gelangen wir schon in die Anfänge der Monodie, welche das wichtigste Bildungselement der Oper werden sollte[2]).

[1]) Vgl. R. Schwartz, Generalregister zu V. Sch. f. M. W. unter „Madrigal".

[2]) Man muß beachten, daß die Absicht der Wiedererweckung der griechischen Musik zunächst zur Chromatik führte, d. h. zu der Kunst, dem dichterischen Ausdrucke in der Musik durch Einführung einer möglichst großen Reihe von Halbtönen eingehend zu folgen, und daß die Bestrebungen zur Schaffung eines musikalischen Dramas einem ähnlichen Bestreben entsprangen. Als einfachste Begleit-

Digitized by Google

Die erste Ausführung der Idee eines musikalischen Dramas aber — und diese Idee gab erst der Oper ihre eigentliche Entstehung — war das Werk eines Kreises von vornehmen Dilettanten, welcher in dem Hause des Giovanni Bardi, Grafen von Vernio, seinen Mittelpunkt hatte, und dessen Seele der (1623 verstorbene) Dichter Ottavio Rinuccini war.

Es schwebte diesem Kreise, der aufs eifrigste und mit Begeisterung dem Humanismus huldigte, die Idee vor, das antike Drama wiederzuerwecken. Dazu schien es vor allem notwendig, die verloren gegangene griechische Musik wiederzuentdecken, von welcher die Alten so viele Wunder berichteten. Man war, wie G. B. Doni erzählt, darüber einig, daß die neuere Musik an Anmut und im Ausdrucke der Worte sehr mangelhaft sei und daß, um ihren Mängeln abzuhelfen, irgendeine andere Art von Kantilene oder Gesangsweise versucht werden müsse, bei welcher die Textesworte nicht unverständlich gemacht und die Verse nicht zerstört würden.

Es war zunächst Vincenzo Galilei (um 1533—1600), der Vater des großen Naturforschers Galileo Galilei, ein Schüler des gelehrten Zarlino, welcher den Kampf gegen die Polyphonie mit seinem Dialoge über die antike und moderne Musik (1581) eröffnete[1]). Galileis eigene Kompositionen atmen übrigens in keiner Weise den Geist des Bardischen Hauses: es sind Madrigale, deren erstes Buch 1574, deren zweites 1587 erschien; ferner eine Intavolatura di lauto, I. 1563. Auch Bardi schrieb eine Abhandlung in der angedeuteten Richtung, und als Dritter im Bunde schloß sich Girolamo Mei mit seinem Diskurs über die antike und moderne Musik an. Aber das eigentliche Verdienst, die neue Richtung ins Leben eingeführt zu haben, gebührt den drei Männern Giulio

form zu dem damit gleichzeitig wieder auftretenden Sologesange bot sich der im Laufe des 16. Jahrhunderts erscheinende Generalbaß (Basso continuo). Die Florentiner wendeten ihn in der Oper, Viadana für die kirchliche Musik an. So bedeutungsvoll der Generalbaß für die Kunst bis in die Mitte des 18. Jahrh. hinein blieb, den Riemannschen Ausdruck „Generalbaß-Zeitalter" wird man nicht gutheißen dürfen, da der Schwerpunkt des künstlerischen Schaffens dieser Zeit doch nicht im Generalbasse selbst liegt.

[1]) Galilei gebührt auch das Verdienst, die Hymnen des Mesomedes wieder entdeckt zu haben (s. seinen „Dialogo" von 1581; 2. verm. Aufl. 1602). In seinem Werke „Fronimo" 1563 veröffentlichte er Lautenarrangements berühmter Tonsätze des 16. Jahrh.

Digitized by Google

(Romano) Caccini[1]) (geb. um 1550 zu Rom, seit 1564 in Florenz, † 1618), Jacopo Peri[2]) (1561—1633) und Emilio del Cavalieri[3]) (geb. 1550 in Rom, 1588—1597 Intendant der Hofmusik Ferdinands von Medici, dessen wie seines Sohnes Cosimo II. Regierung [bis 1621] die Glanzzeit des Florentiner Musiklebens bildet, † 1602). Cavalieri hatte schon 1590 begonnen, im monodisch-rezitierenden Stile zu komponieren (Schäferspiele: „Disperazione di Filemo" 1590; „Satiro, „Giuocodella cieca" 1595, deren Dichtungen von Laura Guidiccioni herrühren).

Rinuccini hatte den Giacomo Corsi, dessen Haus nach Bardis Fortgange nach Rom (1592) der Mittelpunkt aller schöngeistigen Bestrebungen geworden war, für seine Ideen begeistert, und beide veranlaßten den Jakob Peri, eine von Rinuccini gedichtete Oper[4]) „Dafne" zu komponieren" (1594). Diese Oper wurde vor einem größeren Kreise unter lautem Beifalle aufgeführt. Es folgte weiter

[1]) Die neueste Forschung gesteht Caccini wohl die Rolle eines der ersten Förderer des ariosen Stils, nicht aber die eines Begründers des Stile recitativo zu. Die Vorrede zu seiner „Nuove Musiche" ist die erste Gesangschule. (Vgl. Atti del Real Istituto musicale von Florenz. G. O. Corazzini, Commemorazione d. riforma melodr. 1895; Rivista musicale 1896. S. 714 ff.) Die Nuove Musiche sind Madrigale für eine Singstimme mit Basso continuo; die 3. Aufl. hat den Titel „Arie" angenommen, der bald allgemeine Aufnahme fand. Caccinis „Dafne" ist nach der Peris komponiert (Neuausgabe von R. Eitner in den Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung). Vgl. über Caccini A. Ehrichs Dissertation, Leipzig 1908. — Eine abweichende Meinung über Caccinis Stellung zum Stile recitativo äußert A. Sandberger: nach ihm gebührt Caccini nach Galilei eine hervorragende Stelle in der ersten Entwickelung des Stile recitativo. Vgl. Bericht des III. Kongresses der J. M. G. Wien und Leipzig 1909. S. 208. — Caccinis Tochter Francesca schrieb u. a. Kantaten mit Basso continuo und war wie ihre Schwester Septimia als Sängerin berühmt. — Als Gefolgsmann Caccinis muß hier noch Ottav. Durante angeführt werden, der Arie devote (Rom 1608) mit einer sich auf Caccini stützenden Einleitung herausgab. Vgl. H. Goldschmidt, Die italienische Gesangsmethode des 17. Jahrh. 1890.

[2]) Peri gilt als eigentlicher Begründer des Stile rappresentativo. Er war Schüler Chr. Malvezzis zu Lucca. Seine Komposition der „Dafne" fällt 1594; ihr folgte die Komposition von Rinuccinis „Euridice" (gedruckt 1600). Peri ist ausdrucksvoller Deklamator, Caccini mehr Melodiker. Andere Werke von Peri sind: Le varie musiche 1—3 v. mit Begl., die Opern „Tetide" (1608), „Adone". Vgl. Corazzini a. a. O.

[3]) Über Cavalieri vgl. die Anm. weiter unten über das Oratorium.

[4]) Das Wort „Oper" kam erst später zur Anwendung. Der Text zur „Dafne" ist die Umarbeitung eines 1589 von Rinuccini gedichteten Intermezzos, dessen Inhalt Apollos Kampf mit dem Drachen Pytho war.

Digitized by Google

„Euridice", gleichfalls von Rinuccini gedichtet und von Peri wie von Caccini in Musik gesetzt. An dem Vermählungsfeste Heinrichs IV. von Frankreich mit Maria Medici 1600 wurde Peris „Euridice" aufgeführt und errang den Beifall der vornehmen Gäste, die nun die Begeisterung für den neuen Stil überallhin verbreiteten. Über die Oper hat sich Peri selbst also ausgelassen: in der Komposition einer dramatischen Dichtung handelt es sich darum, daß die Musik die Sprache nachahmt, und zwar in der Weise, daß sie zwar über sie hinausgeht, aber sich von den Grenzen der gewöhnlichen Gesangsmelodie fernhält, so daß also ein Mittelding zwischen Sprache und Melodie entsteht .... Von hier ab datieren die Anfänge des Stile rappresentativo.

Die Idee, welche diesen Bestrebungen zugrunde lag, ist, wie schon gesagt, die der Wiedererweckung des antiken Dramas. Keinen Augenblick zweifelte man daran, daß man dieses seinem Gegenstande, der Sache, den Worten nach habe: es war also nicht die Idee eines musikalischen Dramas, welches auf modernem Gebiete das sein sollte, was auf antikem die klassische Tragödie gewesen war, sondern man wollte nur das Drama, welches man schon zu besitzen meinte, mit der rechten, entsprechenden Musik ausstatten, wollte nur die moderne, wie man annahm, verdorbene Musik zur Reinheit der geträumten griechischen Musik zurückführen (dramma per musica, Melodramma oder schlechtweg Tragedia).

Das Wesen derselben und damit das Wesen der dramatischen Musik überhaupt setzte man wesentlich in den richtigen deklamatorischen Ausdruck („musica parlante"); auch dies mehr in negativer Hinsicht: die Musik solle und könne nicht für sich selbst die Empfindungen, welche die Textworte aussprechen, vollständig ausdrücken; sie solle nur den Text nicht unterbrechen, demselben nicht störend entgegenwirken; dies glaubte man erreicht zu haben, wenn die Musik dem Reime, der Strophe, der Interpunktion gerecht werde.

Der Fortschritt, den die Tonkunst mit jenen Bestrebungen machte, besteht also nicht darin, daß etwa eine positiv dramatische Musik geschaffen worden wäre, sondern darin, daß eine solche überhaupt in Aussicht genommen und nun aus der Musik der Gegenwart alles das entfernt wurde, was die Klarheit des Textausdruckes hinderte, daß mit einem Worte die Musik prinzipiell und absolut dem Texte untergeordnet wurde, ohne daß man noch imstande gewesen

Digitized by Google

wäre, eine das Wort tragende, mit selbständigem musikalischen Gehalt erfüllte Musik dazu zu schaffen. Es herrschte somit — wie dies in der Folge auf dem Gebiete der dramatischen Musik sich öfter zeigen wird — in diesen Bestrebungen der sich einer „edlen Verachtung des Gesanges" befleißenden Altertumsfreunde eine kritische, negative Tendenz vor; die musikalische Schaffenskraft aber stand noch weit hinter der Aufgabe zurück. Man bewies, was nicht-dramatisch war, und vermied das; aber man fand nicht, was nun das Dramatische in der Musik sei. Dadurch wurde die Musik arm und dürftig. Jene Erstlingswerke bestehen aus — musikalisch angesehen — trockenen, bedeutungslosen Rezitativen, welche nur selten von wirklich ausdrucksvollem Gesange abgelöst werden. Dieser erscheint erst in einer gewissen Andeutung: kleine, bescheidene Blumen ohne deutlich erkennbare Formen, erblüht im öden Einerlei einer durch fortwährende Schlußbildungen und harmonische Einfarbigkeit gekennzeichneten Musik, die auch in rhythmischer Beziehung wenig Reizvolles bietet, durch gelegentliche Hinwendung zu harmlos geäußerten kontrapunktischen Künsten allerdings erkennen läßt, wie tief der „Musiker" dem Komponisten im Blute saß.

Die Idee eines musikalischen Dramas war jedoch einmal ausgesprochen, und diese Idee trieb weiter trotz der Dürftigkeit der Anfänge und brach sich Bahn durch alle Irrtümer hindurch. Noch wollte man eben griechische Tragödie und griechische Musik; beides ins moderne Leben und Bewußtsein zu übersetzen, dazu fühlte man bei der blinden Hingabe an das klassische Altertum noch kein Bedürfnis. Es war die Zeit, da man die Antike selbst haben und kopieren wollte; von ihr für die Gegenwart lernen zu wollen, blieb einer späteren Zeit und einem anderen Volke vorbehalten.

Durch die Anwendung des neuen, rezitierenden Stiles auf das geistliche Drama wurde die Kunstform begründet, aus welcher sich späterhin das Oratorium entwickelte.

Geistliche Dramen, Passions- und Osterspiele, Marienklagen u. a. gab es schon im Mittelalter. Seit dem 12. Jahrhundert hatte man den liturgischen Vortrag der Passionsgeschichte[1]) dadurch zu beleben gesucht, daß man gewissermaßen die Rollen verteilte; ein Priester

[1]) Vgl. O. Kade, Die ältere Passionskomposition bis zum Jahre 1631. Gütersloh 1891.

sang den Herrn Jesus, ein zweiter den Evangelisten, ein dritter die übrigen einzeln auftretenden Personen, selbstverständlich im gewöhnlichen kirchlichen Lesetone. Den Einzelreden stellte man mit der Zeit Volkschöre, Jüngerchöre (turbae) gegenüber; diese wurden mehrstimmig gesungen. Neben der sozusagen in dramatischem Gewande aufgebauten geht die in erzählender, motettischer Form gehaltene Passion nahezu $1\frac{1}{2}$ Jahrhunderte lang her. Passionen der letzteren Art besitzen wir von Hobrecht, Ciprian Rore, Vincenzo Ruffo[1]), solche der dramatischen Form von Claudin de Sermisy, Lassus, Vittoria, Francesco Guerrero[2]), des vorigen Landsmann, Will. Bird u. a.

Aus den Passionen und liturgischen Dramen hatten sich schon im 12. u. 13. Jahrhundert die Mysterien entwickelt, förmliche geistliche Schauspiele, welche auf der Bühne und im Kostüm dargestellt wurden und sich keineswegs auf die Passionsgeschichte beschränkten, sondern auch sonstige biblische Stoffe oder Legenden zur Darstellung brachten. Es bildeten sich förmliche Gesellschaften zum Zwecke solcher Aufführungen, die man um der Menge der Agierenden wie der Zuschauenden willen nicht mehr im geschlossenen Raume und um des mehr und mehr eindringenden derben Humors willen auch nicht mehr in der Kirche, sondern auf Marktplätzen und auf besonders zu diesem Zweck errichteten Bühnen abhielt.

Auch in Rom bestand bis 1549 eine solche Gesellschaft (compagnia del Gonfalone), welche von Paul III. aufgehoben wurde.

Um jene Zeit begann der in seltenem Maße volkstümliche Heilige, Filippo Neri[3]) (geb. 1515 in Florenz, seit 1551 Priester, † 1595), seine ausgedehnte, alle Schichten der Bevölkerung anfassende Wirksamkeit. Ein Mann, der sein Volk kannte wie wenige,

[1]) Vgl. Alb. Chiapelli, Il maestro V. R. a Pistoia 1899. Ruffo schrieb auch Messen, Motetten, chromat. Madrigale usw. Er war zu Verona geboren, 1554 wurde er Domkapellmeister daselbst, 1563 war er in Mailand, dann in Pistoja, von 1580 ab wieder in Mailand.

[2]) Vgl. Kade a. a. O. und Hispaniae schola Musica sacra. II. Barcelona und Leipzig. G. (geb. 1529, Schüler von Morales, 1554 Kapellmeister in Malaga, dann in Sevilla, mit Zarlino bekannt, † 1599 zu Sevilla) schrieb Motetten, Psalmen, Messen, Canciones y villanescas espirituales. — Zu Ruffos Passion s. V. Sch. f. M. W. VII, 678.

[3]) Vgl. F. Bazet, Vie de S. Ph. de Neri. 1902. — Bacci, The life of St. Ph. Neri. 1903.

Digitized by Google

der bei aller persönlichen Frömmigkeit und Strenge gegen sich selbst einen frischen Humor und einen gesunden Blick besaß, wußte wohl, daß, wer das Volk von dem Besuche schlechter Schaustellungen abhalten wolle, ihm bessere bieten müsse. Daher suchte er seine Beichtkinder und die in Rom anwesenden Pilger auf die mannigfaltigste Art, auch künstlerisch, zu erbauen. Er hielt im Betsaale (Oratorium) des Klosters San Girolamo, später in Santa Maria-Valicella Versammlungen ab, in welchen er selbst biblische Vorträge hielt, mit denen Gesänge (laudi spirituali) wechselten, die ihm erst Giovanni Animuccia, damals Kapellmeister an St. Peter, dann Palestrina für diesen Zweck komponierte. Haberl vermutet, daß auch Animuccia in dem für die Zukunft der Kirchenmusik bedeutungsvollen Jahre 1565 eine oder die andere Messe vorgelegt habe; seine für die Versammlungen dell' Oratorio geschriebenen „Laudi" erschienen 1563 und 1570. In einfacher syllabischer Weise gehalten, sind sie *nichts als* geistliche Kanzonetten[1]). Filippo Neri ließ auch, namentlich in der Zeit von Allerheiligen bis Palmsonntag, dramatische Aufführungen im Kostüme veranstalten, wobei teils biblische Stoffe, teils Allegorien moralisierenden Charakters zur Darstellung kamen. Nach Palestrina scheint Cavalieri für die musikalische Ausstattung dieser Aufführungen berufen worden zu sein, und dieser übertrug den von ihm schon in seinen Schäferspielen angewendeten monodischen Stil auf diese geistlichen Dramen (rappresentazione, storia, esempio, misterio). Das erste Werk dieser Gattung war das Stück „dell' anima e del corpore", welches 1600 aufgeführt wurde. Der Gesang wurde begleitet von Cembalo, Chitarrone, Lira doppia, zwei Flöten und einer mit der Sopranstimme unisono gehenden Violine ad libitum. Von den weltlichen Dramen der Florentiner unterschied sich somit dieses geistliche Drama einzig und allein durch den Stoff. Der Name „Oratorium", der zunächst als Abkürzung für „rappresentazione per il oratorio" in Gebrauch kam, findet sich erst in späterer Zeit[2]).

---

[1]) Vgl. K. M. J. Bd. 1892, S. 91; ebenda Bd. 1895, S. 92.

[2]) Cavalieri ist möglicherweise der Erfinder des Generalbasses. Über den Meister vgl. die Studie Dom. Alaleonas, Florenz 1905. — Gegen die Ansicht, in der „Rappresentazione" das Oratorium zu sehen, hat sich neuerdings mit anderen besonders A. Schering gewandt, der den Ausgangspunkt des großen doppelteiligen Oratoriums in zwei um einen dramatischen Kern gruppierten und

Das Musikleben in Florenz, zu dessen Glanz außer den genannten Meistern noch Francesco Corteccia († 1571, Hofkapellmeister Cosimos I.) und Alessandro Striggio[1]) (bis 1586 in Florenz, dann in mantuanischen Diensten, † vor 1590) wesentlich beitrugen, erlebte seine schönste Blüte durch die Wirksamkeit Marco da Gaglianos[2]). Geboren um 1575, war er früh nach Florenz gekommen, um Geistlicher zu werden. In der Musik war er Schüler des strengen Kontrapunktikers Luca Bati. Er schloß sich jedoch eng an die Reformbestrebungen an und gründete 1607 die Academia degl' Elevati, welche (Corsi war 1604 gestorben) bald der Mittelpunkt der musikalischen Interessen wurde. Protektor war der kunstsinnige Kardinal Ferd. Gonzaga, alle berühmten Musiker der Stadt traten ihr bei; unter ihnen mögen noch Piero Strozzi und Stefano Venturi genannt sein. Nachdem Marco früher zahlreiche Madrigale und ein „Officium Defunctorum" veröffentlicht, schrieb er 1607 seine Oper „Dafne", die Peri überaus rühmte. Im folgenden Jahre wurde er als Nachfolger seines Lehrers Kapellmeister an S. Lorenzo, dann Hofkapellmeister des prachtliebenden Cosimo II. Er war jetzt das anerkannte Haupt der künstlerischen Interessen. 1614 und 1622 veröffentlichte er geistliche Musik, in der Zwischenzeit neue Madrigale, welche dem konservativen Musiker Muzio Effrem († nach 1626), der damals in toskanischen

durch die Predigt geschiedenen Vokalkonzerten sehen will. (Peters-Jahrb. 1903). Ferner: A. Schering, Neue Beiträge zur Geschichte des ital. Orat. Sammb. d. J. M. G. 1906. — Derselbe, Die Anfänge des Orat. Habil.-Schrift. 1907. — G. Pasquetti, L'oratorio musicale in Italia. 1906. — Dom. Alaleona, Studii sulla storia della oratiorio musicale in Italia. 1908. — Ältere Arbeiten: Bitter, Beiträge zur Geschichte d. Or. 1872. — Wangemann, Geschichte des Orator. 1882. — F. M. Böhme, Geschichte des Orat. 2. A. 1887. Das älteste deutsche Oratorium „Der reiche Mann und der arme Lazarus" stammt her von A. Fromm in Stettin, 1649. Vgl. R. Schwartz im Peters-Jahrbuch 1898.

[1]) Striggio ist einer der ersten Komponisten sogenannten Intermedien, wie sie zu Ende des 16. Jahrh. aufkamen, Zwischenaktsmusiken in Tragödien. Auch Marenzio, Cavalieri u. a. haben derlei geschrieben. Die Form ist madrigalisch. Später traten die Intermedien auch in Verbindung mit der Opera seria. Anfangs war die Zwischenhandlung ganz selbständig. Vgl. auch die sog. English Opera.

[2]) Vgl. E. Vogel, M. da Gagliano. V. Sch. f. M. W. V. 405 ff. — R. Eitner, Die Quellen zur Entstehung der Oper. M. H. f. M. G. XIII, 10, 20, 21. — Publik. d. M. W. Jahrg. IX, Bd. X. — H. Goldschmidt, Studien zur Geschichte der ital. Oper. I. 1901. — Torchi, L'arte musicale in Italia. Bd. 4.

Digitized by Google

Diensten stand, Gelegenheit gaben, Gagliano wegen der mangelhaften Stimmführung anzugreifen, die sich allerdings nicht ganz leugnen läßt, aber ein Fehler war, den Gagliano mit vielen anderen Meistern seiner Zeit, nicht zum wenigsten mit Effrem selbst, teilte. Ins Jahr 1624 gehört des Meisters Oratorium („Azione Sacra"): „Rappresentatione di St. Orsola", vier Jahre danach veröffentlichte er die Oper „La Flora" (mit Peri), deren tertlicher Gehalt dürftig ist, 1630 vierstimmige Responsorien für die Karwoche, „die erhabenste, reinste und edelste seiner Schöpfungen". Er starb 1642. Hat er auch nicht bahnbrechend gewirkt, so muß doch sein Name als der eines die Peri und Caccini an Talent überragenden Mannes mit Auszeichnung genannt werden.

3. Ludovico Grossi da Viadana[1]).

Die Übertragung des einfacheren Gesangstiles auf die Kirchenmusik im engeren Sinne wurde durch die Kirchenkonzerte des Ludovico Viadana angebahnt. Grossi wurde in Viadana (Provinz Mantua) wahrscheinlich 1564 geboren und von C. Porta unterrichtet; 1594—1609 war er Kapellmeister an der Kathedrale zu Mantua, wurde Franziskanermönch, später Kapellmeister in Fano, darauf in Venedig, sodann wieder in Mantua. Er starb 1627 in Gualtieri am Po.

Schon vor ihm war es in vielen Fällen notwendig gewesen, bei der Ausführung der vielstimmigen Kompositionen die Orgel zu Hilfe zu nehmen, gerade wie bei weltlichen Musikwerken Gambe, Laute, Zinken usw. Denn es war eben nicht immer möglich, die Chöre vollstimmig zu besetzen; die fehlenden Stimmen mußten der Orgel überwiesen werden. Um dem Orgelspieler seine Aufgabe in diesem Falle zu erleichtern, gaben die Komponisten ihren Partituren häufig eine bezifferte Orgelstimme bei, welche dem Organisten mit den Ziffern die Akkorde angab, durch welche die Komposition sich bewegte (basso cifrato). Viadana ging einen Schritt weiter, indem er eigene Kompositionen für Fälle schrieb, in welchen man nur über eine kleine Zahl von Stimmen zu verfügen hatte. Neben

[1]) K. M. J. Bd. 1889. — K. v. Winterfeld, Johannes Gabrieli und sein Zeitalter. Leipzig 1834. S. 59 ff. — A. Perezzi, Della vita . . . di L. Gr. 1877 (Separatabdruck aus der Gazetta musicale. Mailand 1876).

Digitized by Google

seinen zahlreichen polyphonen, 4-, 8- und 12stimmigen Kompositionen setzte er von 1590 ab mehrstimmige Kanzonetten, Madrigale, Messen, Vesperpsalmen, Falsi bordoni, zwei Bücher des achtstimmigen Completorium Romanum, Magnifikate, Lamentationen, Sinfonie musicali, Responsorien, ferner Kirchenkonzerte (concerti ecclesiastici) zu 1, 2, 3, auch 4 Stimmen mit einem basso continuo für die Orgel, welcher eine wirkliche, die harmonische Unterlage und Stütze des Ganzen bildende Begleitung war [1]).

In dem berühmten, mehrfach abgedruckten Vorworte seiner „Cento Concerti Ecclesiastici" (Venedig 1602 ff.) gibt Viadana Rechenschaft über die neue Weise und bespricht die Art ihres Vortrages; alle Passagen und Versetzungszeichen sind genau vorgeschrieben. Neben ihm, der sich selbst den Erfinder des Generalbasses nennt [2]) — er hat seinen basso continuo übrigens nicht beziffert — ist Agostino Agazzari [3]) zu nennen, welcher (1597 im Alter von 19 Jahren) mit Viadana bekannt und eifriger Anhänger seiner Richtung geworden war. Seinen „Sacrae Cantiones" gab er 1608 die wohl schon im Jahre vorher entstandene Abhandlung „del sonar sopra il basso con tutti l'istromenti e dell' uso loro nel conserto" bei. Während sein Name fast vergessen wurde, erhob man, besonders auch in Deutschland, den Viadanas zu höchster Höhe. Die Veröffentlichung eines Motettenwerkes ohne den Generalbaß wäre schon kurze Zeit nach dem reformierenden Wirken des Italieners als etwas durchaus Unzeitgemäßes empfunden worden. Der Mangel der Bezifferung mußte sich naturgemäß bald fühlbar machen; energisch trat M. Prätorius 1619 im Syntagma musicum für eine solche ein.

Die Kompositionsweise Viadanas brachte es mit sich, daß sich die Singstimmen über dem Grundbasse viel leichter zu bewegen

[1]) Am Schlusse des Werkes findet sich eine Kanzone für Violine, Zinken, 2 Posaunen und Orgelbaß, die Riemann in der „Alten Kammermusik" mitgeteilt hat.

[2]) Davon kann nicht die Rede sein, da schon A. Banchieri (um 1565 bis 1634) seinen concerti ecclesiastici von 1595 bezifferten Baß beigab. Die ganze „Erfindung" des Generalbasses wird am Ende auf einen Notbehelf hinauslaufen: fehlten Stimmen für die Ausführung, so mußte auf irgendwelche Weise Ersatz geschaffen werden.

[3]) Er war 1578 in Siena geboren, wurde 1608 Kapellmeister am Collegium germanicum in Rom, später in Siena und starb dort 1640.

Digitized by Google

vermochten, als dies bei streng polyphoner Satzweise der Fall sein konnte. Aber der Meister ist nicht überall der gleiche; wir sehen in den Concerti[1]) wenn auch nicht jeden Zusammenhang mit der älteren Polyphonie gelöst, so doch einen Stil, der in seiner melodischen Linienführung wie in seiner rhythmischen Gestaltung sich der Schreibweise der Peri usw. bedeutend nähert; andererseits erkennen wir in seinen Messen, dem Totenoffizium, den Vesperpsalmen (1604), in seinen Lamentationen (1609) Viadana als den in der alten Schule gründlich gebildeten Musiker.

Die Möglichkeit, einfach und ausdrucksvoll zu komponieren, ohne die Form der bisherigen Musik völlig zu zerschlagen, hatte Viadana bewiesen. Der nächste Fortschritt bestand nun darin, die immerhin dürftige Rezitation der Florentiner mit musikalischem Gehalte zu erfüllen, sie zu wirklichem Gesange zu erheben, musikalisch zu stilisieren und zu gliedern. Auf dem Gebiete des geistlichen Dramas vollzog diesen Fortschritt Carissimi, auf dem des weltlichen Dramas Claudio Monteverdi; der eine stellte die Form des Oratoriums, der andere die der Oper in der von nun an Jahrhunderte hindurch maßgebenden Gestalt fest.

4. Giacomo Carissimi[2]),

geboren gegen 1604 zu S. Marino im Kirchenstaat, war 1624—27 Domorganist zu Tivoli, von 1628 ab zu S. Apollinare in Rom, wo er 1674 starb. Er gilt als der Schöpfer der sogenannten Kammerkantate (cantata da camera), welche übrigens durchaus geistlichen Charakters war und mit dem Oratorium die Formen des Rezitativs, der Arie und des Chores gemeinsam hat. In seinen 15 Oratorien (Abraham und Isaak; Balthasar; Diluvium univer-

[1]) Es sind ferner hier zu nennen: Concerti Ecclesiastici raccolti da Fra Danielle da Perugia. II. 1607. Sinfonie a 8 voci. 1610. Es scheint, als ob dies Werk, dessen 18 Sinfonien ebenso viele Städte in der Überschrift verherrlichen, das erste ist, welches die „Sinfonia" der Oper in die Kirche zu verpflanzen suchte. Schließlich mögen noch genannt sein: Salmi a 4 voci pari col basso per l'organo. 1608. Completorium Romanum (viers. mit basso continuo). 1609. Concerti Ecclesiastici III. 1609.

[2]) Literaturangaben im Anhange zu Haberls Abdruck der Übersetzung von C.s Ars cantandi. K. M. J. Bd. 1893. S. 93 ff. Ferner: Gius. Radiciotti, L'arte musicale in Tivoli nei seculi 16, 17, 18. (1907.) — M. Brenet, Les oratorios de G. C. (Rivista musicale 1897. Vgl. M. H. f. M. G. 1897).

Digitized by Google

sale; Extremum Dei judicium; Ezechia; Felicitas beatorum; Historia Divitis; Jephta; Hiob; Jonas; Judicium Salomonis[1]); Lamentatio damnatorum; Lucifer; Martyres; Vis frugi et pater familias) verlieh er dem Chore eine hervorragende Bedeutung, auch soll er die szenische Darstellung abgeschafft und dafür den historicus (Erzähler) analog dem Evangelisten bei den Passionen eingefügt und so dem Oratorium die Gestalt gegeben haben, in welcher einst Händel dasselbe übernehmen und zu klassischer Vollendung bringen sollte. In seinen Kompositionen[2]) legte er großen Nachdruck auf edle Klangwirkung und flüssige Kantilene, vervollkommnete die Ausdrucksfähigkeit des Rezitativs wesentlich, bereicherte und vertiefte die Instrumentation und leitet so unmittelbar zur neapolitanischen Schule über, deren Vater und erster Großmeister, Alessandro Scarlatti, denn auch (neben den Deutschen J. K. Kerll, Chr. Bernard, J. Phil. Krieger und dem Franzosen M. A. Charpentier) sein Schüler gewesen ist. Im Jahre 1647 soll übrigens ein „dramma pastorale" Carissimis: „Le amorose passioni de Fileno" aufgeführt worden sein.

5. Claudio Monteverdi und die venezianische Schule.

Was Carissimi für das Oratorium war, das war für die Oper der kühne Neuerer Claudio Monteverdi[3]). 1567 zu Cremona geboren, wurde er Schüler Ingegneris und trat noch in jungen Jahren (1590) als Sänger und Violinspieler in die Kapelle des Herzogs Gonzaga in Mantua ein; daselbst wurde er 1601 Kapellmeister. Durch seine ersten Kompositionen (Madrigali spirituali 1583, Canzonetti a 3 voci 1584, fünf Bücher 5stimmige Madrigale 1587—1599) erregte er Aufsehen und zog sich mancherlei Tadel von seiten der strengen Schule zu, weil er sich große Freiheiten im Gebrauche der Harmonien erlaubte, Septime und None

[1]) 1669 als Werk des Samuel Bockshorn (Capricornus; um 1629—65) gedruckt.

[2]) Haberl a. a. O. macht mit Recht darauf aufmerksam, daß Carissimis Kirchenmusik künstlerisch tiefer steht als die Oratorien und Kantaten. Ausg. einzelner Oratorien in Chrysanders „Denkmälern" usw.

[3]) Vgl. E. Vogel, Claudio Monteverdi. V. Sch. f. M. W. III, 315 ff. — Picaverdi, Cl. M. Mailand 1906. — H. Goldschmidt a. a. O. Bd. II. — Derselbe in den Sammelb. d. J. M. G. X. — A. Heuß, Die Instrumentalstücke des Orfeo. 1903.

Digitized by Google

frei einführte, den Tritonus nicht vermied und ſo in jeder Weiſe mit dem Syſteme der ſtrengen Diatonik brach[1]). Giov. Maria Artuſi in Bologna richtete 1600 eine Streitſchrift „overo delle imperfettioni della musica moderna“ nahezu ausſchließlich gegen ihn, was freilich den genialen Künſtler wenig anfocht. Den Neuerungen der Florentiner brachte er einen offenen Sinn entgegen, und als der Herzog Vincenzo Gonzaga, welchen Monteverdi zweimal nach Flandern begleitet hatte, woher dieſer den „canto alle francese“ nach Italien mitbrachte, zur Feier der Vermählung ſeines Sohnes eine Oper nach Art der Florentiner haben wollte, komponierte Monteverdi, welcher 1607 ſeine erſte Oper „Orfeo“ hatte aufführen laſſen, die von Rinuccini gedichtete „Arianna“ (1608). Der großartige Erfolg dieſes Werkes (dem berühmten „Lamento d'Arianna“ legte er ſpäter lateiniſche Worte unter und gab ihn als „Pianto della Madonna“ heraus) und ſeine weitere Tätigkeit (Muſik für eine Inſzenierung von Guarinis Komödie „Idropica“, das Ballett „Ballo dell' Ingrate“) vermochten ihn in ſchwerem häuslichen Leid aufrecht zu halten: ſeine Gattin Claudia war 1607 geſtorben, ihm die Sorge für zwei blühende Knaben allein zurücklaſſend. 1613 wurde Claudio mit großen Ehren als Kapellmeiſter zu S. Marco nach Venedig berufen. 30 Sänger und 20 Inſtrumentiſten ſtanden hier zu ſeiner Verfügung; ſeine Tätigkeit für das neue Amt fand die vollſte Anerkennung ſeiner Vorgeſetzten. Es beſtand in Venedig noch kein Operntheater; um ſo erwünſchter mußten ihm Aufträge von außerhalb ſein: das Tanzſtück „Tirsi e Clori“ (1615 für Mantua), „Gli amori di Diana e d'Endimione“ (1617 für Parma), 1627 für Mantua die (verlorene) Oper „La finta pazza Licori“. Daneben ſchrieb und veröffentlichte er viele Madrigale und komponierte (1616) mit Effrem, Sal. Roſſi und Aleſſ. Guivizzani „Maddalena“, ein geiſtliches Schauſpiel Andreinis. Sein Ruhm erfüllte jetzt auch die Anhänger der alten Richtung; Zacconi z. B. erkannte ſein Genie voll an, und

[1]) So wenig all das Monteverdi als perſönliches Verdienſt zuzuſchreiben iſt, da ja die Chromatiker ihm darin ſchon tüchtig vorgearbeitet haben, ſo wenig darf doch ſeine Erwähnung in einer allgemeinen Charakteriſtik fehlen. Monteverdi iſt eine künſtleriſch durchaus einheitliche Erſcheinung; er kam über das Madrigal zum Drama: was er dort gelernt, wuchs ſich hier zu noch größerer Freiheit des Geſtaltens aus.

Digitized by Google

im Auslande begann man seine Werke nachzudrucken. Für Privataufführungen bei dem Senator Mocenigo komponierte Claudio: „Il combattimento di Tancredi e Clorinda“[1] (1624) und „Proserpina rapita“ (1630); 1627 schrieb er 5 Intermezzi für den Hof von Parma.

1637 erst hielt auch in Venedig die Oper ihren offiziellen Einzug („Teatro di San Cassiano“) und fand von nun an in der prachtliebenden, lebensfreudigen Dogenstadt eifrige Pflege. Monteverdi brachte hier seine Oper „Arianna“ zur Aufführung und komponierte noch vier Opern: „L'Adone (1639), „Le nozze di Enea con Lavinia“ (1641), Il ritorno d'Ulisse in patria (1641), „L'incoronatione di Poppea“ (1642). Außerdem war er auch für die Kirche überaus tätig und komponierte Messen, Psalmen, Hymnen in bedeutender Zahl.

Seinen Söhnen hatte der treubesorgte Mann den Lebensweg soweit als möglich geebnet. In den Jahren 1630—31 herrschte in Italien jene entsetzliche Seuche, der in Venedig allein über 40 000 Menschen zum Opfer fielen; das schreckliche Ereignis mag die Ursache gewesen sein, daß der Meister am Abende seines Lebens das geistliche Gewand für sich wählte. Er starb 1643 und wurde „mit wahrhaft königlichem Pomp“ bestattet.

Was die Florentiner mehr nur versuchten, das hat Claudio Monteverdi mit kühner Gestaltungskraft ausgebildet; er hat die Oper in der Form festgestellt, welche nunmehr maßgebend wurde. Die Einleitung bildet die „Toccata“ (Ouvertüre); Rezitativ, Arie (mit Ansätzen zur Dreiteiligkeit), Chor, alles findet sich schon bei ihm in einer gewissen Ausbildung vor. Den trockenen Ton der Florentiner Oper löst rhythmisch bewegtes, empfindungswarmes Leben ab. Problem reiht sich bei Monteverdi an Problem: er beobachtet den wechselnden Gefühlsausdruck, er ringt nach harmonischen Sonderbildungen, er geht den Geheimnissen des instrumentalen Klanges nach. Seine Rezitative sind fließend, die Harmonie hat freilich oft noch etwas Hartes, die Chöre sind zuweilen noch etwas ungelenk und schwerfällig, doch ist alles von genialen Zügen erfüllt. Monteverdis Orchester bestand aus 2 Clavicembali, 2 Contrabassi da Viola,

[1] In diesem Werke löste Monteverdi das Problem eines „stile concitato“ als Musikausdruck starker seelischer Erregung. Vgl. Vogel a. a. O.

Digitized by Google

10 Viole da brazzo, 2 Violini pizzioli alla Francese, 2 Chitarroni, 2 Organi di legno, 2 Bassi da gamba, 4 Tromboni, 1 Regal, 2 Cornetti, 1 Flautino alla vigesima seconda, 1 Clarino, 3 Trombe sordine, 1 Arpa doppia.

Unter den Männern, welche dem großen Künstler wesentliche Anregung verdankten, müssen wir an erster Stelle den Deutschen H. Schütz (s. u) nennen, der 1628/29 nach Venedig gereist war, um sich in der „heutiges Tages gebrauchlichen Manir der Music zu erkundigen", und welcher die Erinnerung an diese Zeit noch lange treu im Herzen bewahrte. Wie Monteverdis Instrumentationsprinzip, bei dem es sich schon darum handelte, den Einzelcharakter der Instrumente zu betonen, auf Schütz einwirkte, läßt sich leicht an dessen kürzlich aufgefundenem Weihnachtsoratorium[1]) studieren.

Unter Monteverdis Schülern sind Giovanni Rovetta[2]) und Francesco Cavalli[3]) als die bedeutendsten zu nennen. Jener war Vizekapellmeister und wurde 1640 als Nachfolger seines Lehrers Kapellmeister an S. Marco. Man kennt von ihm die Titel der Opern „Ercole in Livadia" (1645) und „Argiope", die er mit Alessandro Leardini zusammen schrieb. Cavalli (eigentlich Pier Francesco Caletti-Bruni; er legte sich ersteren Namen nach einem Wohltäter, der seine künstlerische Ausbildung förderte, bei) wurde um 1600 geboren, war 1617 Sänger, 1668 Kapellmeister an S. Marco und starb 1676 in Venedig. Er komponierte wertvolle Kirchensachen (Requiem, Messen, Psalmen usw.), gewann aber hauptsächlich als Opernkomponist Bedeutung. Man darf ihn den eigentlichen Begründer der venezianischen Oper nennen; von 1639 ab verschwanden seine Werke in Venedig für drei Jahrzehnte nicht mehr von der Bühne und drangen auch ins Ausland (s. u. im 5. Abschnitte). Von seinen 39 Opern seien genannt: „Gli amori d'Apollo e di Dafne", „Artemisia", „La Calisto", „Il Ciro",

[1]) Herausg. von A. Schering. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

[2]) Chorwerke des Mannes s. in Eitners Bibl. der Musik-Sammelwerke. Vgl. M. H. f. M. G. XIV und V. Sch. f. M. W. III, 361, V, 543 und VI, 230.

[3]) H. Kretzschmar, Die venezianische Oper usw. V. Sch. f. M. W. VIII, 1 ff. Dazu: Peters-Jahrbuch 1907. — H. Goldschmidt, Cavalli als dram. Komp. M. H. f. M. G. 1893, 45 ff. — L. N. Galvani, I teatri musicali di Venezia nel secolo 17. 1878.

Digitized by Google

„La Didone", „L'Eliogabalo", „L'Ercole", „L'Hypermnestra", „Il Giasone" (1649), „La Rosinda", „Scipione", „Xerxe" (1660).

Cavalli erweiterte und vertiefte die Kantilene durch symmetrische Ausgestaltung und verstärkte die Kraft des Ausdruckes durch lebendige Rhythmik; dabei war ihm ein besonderes Talent gegeben, jedem Ausdrucke mit den einfachsten Mitteln gerecht zu werden. Bemerkenswert ist seine Hinneigung zur venezianischen Volksmusik. In einzelnen Modulationen und Manieren, in der Art seiner Verwendung der Instrumente zeigt er besonders die Schule seines Lehrers, jedoch vermeidet seine Harmonik im ganzen die Härten Monteverdis. Sein Rezitativ ist ausdrucksvoll und durch kleine arioso Partien unterbrochen. So nähert er den rein deklamatorischen, die Musik gleichsam aus den Textworten herausquälenden Stil dem pathetischen, der die Musik konzentrisch aus eigenem Bildungsgesetze heraus gestaltet, aber in harmonischer und rhythmischer Charakteristik sich genau an Wort und Situation anschließt.

Ihm verwandt ist Carissimis Schüler Cesti (Marc Antonio Cesti, geb. um 1620 in Arezzo, Kapellmeister in Florenz 1646, † 1669 in Venedig), welcher die ausdrucksvolle Kantilene seines Meisters mit dem dramatischen Elemente verband, nach dem Vorbilde von Carissimis Kantate den Wechsel zwischen arioſem Gesange und Rezitativ in der Bühnenmusik endgültig durchführte und durch seine Opern (die berühmteste ist „La Dori"[1]) einen großen Ruf gewann. Im ganzen sind 10 seiner Partituren erhalten. Cestis Stärke ist besonders die Komposition weicher, elegischer und idyllischer Sätze. Für die Geschichte der komischen Oper wurde die in seinen Werken besonders zu bemerkende Vorliebe für die Volksmusik bedeutsam.

Hierher stellen wir auch Alessandro Stradella[1]), geb. 1645 zu Neapel, einen bedeutenden Meister in Oper und Oratorium, der jedoch noch mehr, als durch seine Werke, durch sein Schicksal bekannt ist. Er hatte für Venedig eine Oper komponiert, entfloh vor der Aufführung mit der Geliebten eines Venezianers, der ihn nun mit tödlichem Hasse verfolgte. Zweimal entging der Künstler den

[1]) S. Publ. d. M. W. Jahrg. XI, Bd. 12.

[2]) A. Catelani, Delle opere di A. Str. esistenti nell' archivio musicale della R. bibl. Palatina di Modena. Modena 1866. — P. Richard, A. Stradella. 1866. — H. Heß, Die Opern Al. Str.s. Leipzig 1906. (Beihefte der I. M. G.)

Digitized by Google

Nachſtellungen in Rom und Turin; 1681 oder 1682 aber erlag er der Rache des gekränkten Venezianers. (Oratorien: „San Giovanni battista“ 1676, „Susanna“, „S. Edita vergine“ 1681; Opern: „La forza del amor paterno“, „Corispero“, „Orazio Cocle“, „Trespolo Tutore“; Trioſonaten, Sinfonien, Kantaten).

Gleichfalls von Bedeutung, insbeſondere für die Ausbildung und Entwickelung der Inſtrumentation, iſt Giovanni Legrenzi (geb. um 1625 zu Cluſone bei Bergamo, Schüler des Motetten- und Madrigalenmeiſters Benedetto Pallavicino zu Mantua, 1685 Kapellmeiſter zu San Marco in Venedig, † 1690). Unter ſeinen Kompoſitionen finden ſich wertvolle Inſtrumentalwerke, Sonaten für zwei oder drei Inſtrumente, das Oratorium „La morte del cuore penitente“, die Opern „Achille“ 1664, „Zenobia e Radamista“, „La divisione del mondo“, „Germanico sul Reno“, „Totila“, „Pausania“; „Suonate per chiesa“ (op. 2), Kirchen- und Kammerſonaten uſw. Ihm iſt die Verſtärkung des Orcheſters der Markuskirche auf 34 Spieler zu verdanken: acht Violinen, elf Violetten, zwei Tenorviolen (!), drei Gamben und Kontrabaßviolen, vier Theorben, zwei Kornetti, ein Fagott, drei Poſaunen.

Aus ſeiner Schule ging einer der bedeutendſten Tonſetzer Italiens hervor: Antonio Lotti[1]). Geboren um 1667 zu Hannover, wo ſein Vater Matteo Hofkapellmeiſter war, kam er frühe in Legrenzis Schule zu Venedig, wo er 1687 als Sänger an der Markuskirche eingetreten ſein ſoll und allmählich (1692 zweiter Organiſt) zum Kapellmeiſter vorrückte (1736); er ſtarb am 5. Januar 1740. Nach Deutſchland kam er 1717 auf Einladung des Kurfürſten Auguſt des Starken von Sachſen; zwei Jahre weilte er in Dresden an der Spitze einer italieniſchen Operngeſellſchaft, welche er im Auftrage des Kurfürſten gebildet hatte; ſeine Gattin glänzte dabei als erſte Sopraniſtin, und die Leiſtungen der Geſellſchaft erregten außerordentliches Aufſehen. Doch kehrte Lotti ſchon 1719 nach Venedig zurück. Von da an ſchrieb er nur noch Werke für die Kirche. Auf allen Gebieten der Kompoſition leiſtete er Hochbedeutendes; als Opern-

[1]) Eine Monographie ſteht noch aus (vgl. M. H. f. M. G. XX, 92). Der Geburtsort iſt nicht mit Sicherheit anzugeben. Über den Aufenthalt in Dresden ſ. Fürſtenau, Zur Geſch. der Muſik und des Theaters am Hofe der Kurfürſten von Sachſen uſw. Dresden 1861, 1862. Vgl. auch Thibaut a. a. O. über den Meiſter. Neudrucke bei Rochlitz, Proske, Commer uſw.

Digitized by Google

komponist zählt er zu den besten seiner Zeit; doch dürften seine Kompositionen für die Kirche die für die Oper an bleibendem Werte überragen. Lotti ist mehr Sänger als Dramatiker; dem Prinzip des ausdrucksvollen Gesanges muß sich bei ihm auch das Orchester streng unterordnen.

So hat er es auch vermocht, in seinen Kirchenkompositionen dem Eindringen des dramatischen Elementes erfolgreich Widerstand entgegenzusetzen. (Oratorien: „Il voto crudele", „L'umiltà coronata"; Opern: „Giustino" 1683, „Sidonia", „La forza del sangue", „Persenna", „Il vincitor generoso" 1708. Berühmt sind die herrlichen Kruzifixus, sechs-, acht- und zehnstimmig.

Auch als Lehrer war Lotti bedeutend. Von seinen zahlreichen Schülern erwähnen wir Michel Angelo Gasparini († etwa 1732) als fruchtbaren Opernkomponisten (er schrieb u. a. die älteste Hamletoper, Rom 1705) und Begründer einer Gesangsschule in Venedig, deren Ruhm sich durch ihre größte Schülerin, Faustina Bordoni-Hasse, in alle Welt verbreitete, und den auch als Dichter begabten Benedetto Marcello[1]), geb. 24. Juli 1686 zu Venedig, Schüler Lottis und Francesco Gasparinis[2]) (1668—1773), dann auch für einige Zeit Tartinis (im Violinspiel). Er studierte die Rechte und bekleidete verschiedene Ämter in seiner Vaterstadt. Er starb 24. Juli 1739 in Brescia. Von seinen zahlreichen Kompositionen für Oper, Kirche und Kammer haben die 50 Psalmen (Paraphrasen von G. A. Giustiniani unter dem Titel: Estro poetico-armonico. 8 Bde. 1724—27. Ein- bis vierstimmig mit Generalbaß für Orgel oder Klavier, teilweise mit obligater Viola, Cello oder zwei Violinen) am meisten Lebenskraft bewiesen. Mildbewegtes Pathos, feinsinnige Melodik und weiche Kantilene charakterisieren diese Komposition, welche mit Unrecht vielfach als Dilettantenarbeit verurteilt wird; fehlt ihr auch die eigentliche innere Größe und Kraft, so fesselt sie doch immerhin durch Anmut und Gefälligkeit, Wohllaut, edle Haltung und außerordentlich leichte Bewältigung der Formen des Kontra-

[1]) L. Busi, Benedetto Marcello. Bologna 1884. — Rob. Eitner in M. H. f. M. G. XXXIII, 187 ff., woselbst weitere Literatur verzeichnet ist. — O. Chilesotti, I nostri maëstri del passato. 1885.

[2]) Dieser war Schüler von Corelli und B. Basquini in Rom und hier (Lateran) und in Venedig tätig. In den Jahren 1694—1724 schrieb er 54 Opern und eine viel und lange gebrauchte Generalbaßschule.

Digitized by Google

punktes. (Opern: „La fede riconosciuta“ 1702, „Gli Orazi ed i Curiazi“, ein Pastoral „Calisto“ 1725, ein Monodram „Cassandra“; Oratorien: „Giuditta“, „Gioas“, „Il trionfo della poesia e della musica“, „La esaltazione . . . di Maria“ 1733). Schließlich sind als Opernkomponisten hier noch die folgenden Meister aufzuführen: A. Vivaldi, von dessen bedeutender Wirksamkeit auch an anderer Stelle noch zu sprechen sein wird; er schrieb u. a. die Opern: „Ottone in Italia“ (1713), „Orlando“, „Arsilda“, „Cunegonda“, „Orlando furioso“, „Semiramide“, „Tamerlano“, „Faraspe“ (1738); der Venezianer Tomaso Albinoni (1674—1745), dessen Instrumentalwerke Joh. Seb. Bach sehr schätzte: er schrieb drei Fugen über Themen Albinonis (Opern: „Zenobia“ 1694 u. a.); endlich Legrenzis Schüler Antonio Caldara[1]), geb. 1670 in Venedig, starb 1763 in Wien. Er war Karls VI. Lieblingskomponist und hatte 1718—1738 in Wien neben Fux gewirkt, dessen Satzart der seinigen allerdings schroff gegenüberstand. In Wien hat Caldara auch einen wesentlichen Einfluß auf den nachmaligen Hofkapellmeister Joh. Georg Reutter (s. u.) geübt. Er schrieb mit Reutter u. a. 1724 die Oper „Euristeo“, 1728 „La forza dell' amicizia“, 1731 „La pazienza di Socrate“. Als Kirchenkomponist ist Caldara am besten mit Lotti zusammenzustellen (16 st. Kruzifixus); sein Instrumentalstil (Triosonaten u. a. m.) ist dem Corellis verwandt.

Wir haben die venezianischen Meister der Übersichtlichkeit halber im Zusammenhange aufgeführt; es versteht sich von selbst, daß dieselben sich nicht vom übrigen Musikleben Italiens isoliert hielten, vielmehr empfangend und schaffend an der Ausbildung des neuen Musikstiles teilhatten, dessen Vollendung das Werk der neapolitanischen Meister war, welche gemeinhin unter der Bezeichnung der neapolitanischen Tonschule zusammengefaßt werden.

Dritter Abschnitt.

Die neapolitanische Schule.

Der Prozeß der Verschmelzung des rein deklamatorischen Prinzips mit dem der klanglichen Schönheit, der Richtung auf Wahrheit des

[1]) Seine Arbeiten für Wien s. in V. Schr. f. M. W. VIII, 271. (Vgl. das Register unter „Caldara“ und „Wien“, eine Bemerkung, die auch für analoge Fälle gilt.)

Digitized by Google

Ausdruckes mit der Richtung auf die Schönheit der unmittelbar wohlgefälligen Erscheinung wird vollendet durch die Werke der neapolitanischen Schule, welche die Verbindung des melodischen und des harmonischen Prinzips, des strengen und des schönen Stils darstellen. Hohe Kraft des Ausdrucks, hinreißender Glanz der Melodie, weiche, bewegte Schönheit und sinnliche Reife charakterisieren die Meisterwerke dieser Schule; die Musik steht im Dienste des menschlichen Pathos.

Auch in die Kirche dringt der neue, bewegte Stil ein; er bringt die lichten, aber in ihrer idealen Haltung doch etwas starr und kühl anmutenden Harmoniemassen der Kirchenmusik gleichsam in lebendigen Fluß, erfüllt sie mit warmer Sinnlichkeit, mit bewegter und bewegender Melodik. Damit geht freilich der Kirchenmusik die hohe Objektivität, die edle Unberührtheit und Idealität des Palestrinastils verloren; sie gewinnt an Süßigkeit und Gefälligkeit, Innigkeit und Wärme, aber auch an unkirchlicher Sentimentalität. Ja sie fängt an, mit der Bühne zu kokettieren. Denn war der erste Schritt zur Verweltlichung einmal getan, so mußte die Anpassung an den Zeitgeschmack unwillkürlich immer weitergehen, da die Produktionskraft sich in erster Linie, ja nahezu ausschließlich dem Theater zuwandte. Wie die Geschichte der italienischen Musik von jetzt an fast vollständig zu einer Geschichte der Oper wird, so bildet auch die Geschichte der Kirchenmusik in Italien, soweit nicht mit bewußtem Konservatismus die alte, durch Palestrina festgestellte Form beibehalten wird, nahezu einen Teil der Operngeschichte. Was etwa auf kirchliche Texte und für kirchliche Feste Neues komponiert wird, das ist trotz des frommen Textes reine Theatermusik.

Es entspricht daher vollständig dem richtigen Gefühle für das kirchlich Würdige und Angemessene und ist nicht bloß ein Zeichen guten liturgischen Geschmackes oder archaistischen Eigensinnes, wenn von strenger Seite her der Palestrinastil ausschließlich für den allein echten katholischen Kirchenstil erklärt wird.

Überhaupt mußte die Richtung auf den süßen Wohllaut, die reife sinnliche Schönheit des Klanges und die symmetrische Gestaltung den Verfall herbeiführen, sobald sie einseitig wurde und an die Stelle der schöpferisch nach Ideen gestaltenden Phantasie die gewandte Mache trat: die Melodie wurde zum raffinierten Schmuck-

Digitized by Google

stücke, das Pathos stereotyp und leblos. Die Form blieb stehen, der Geist aber entfloh[1]).

1. Alessandro Scarlatti[2]) 1649—1725.

Die Anfänge der neapolitanischen Schule gehen auf Franc. Provenzale zurück, der um 1669 Leiter des Konservatoriums della Pietà de Turchini zu Neapel war. Er ist bekannt als Komponist von Opern („La stellidaura vendicata" 1670, „Il schiavo di sua moglie" 1671), Oratorien, Messen und Motetten, vor allem aber als Lehrer Alessandro Scarlattis, des eigentlichen Begründers der Schule und ihres größten Meisters, den man, in gewissem Sinne mit Recht, den italienischen „Bach" genannt hat; denn auf sämtliche Musikgattungen erstreckte sich sein Einfluß, auf allen Gebieten wirkte er befruchtend und umgestaltend.

Geboren im Jahre 1659 zu Trapani in Sizilien, machte er, wie Quantz berichtet, seine letzten Studien zu Rom unter Carissimi; mit der Begeisterung für die neue Richtung, welche dieser repräsentierte, verband Scarlatti, selbst ein trefflicher Sänger, Klavierspieler, Harfenist und Organist, in der Komposition eine positiv gestaltende Schöpferkraft mit einem für das Schöne und Würdige in allen Richtungen offenen Sinn. Einer 1679 für Rom geschriebenen Oper „L'errore innocente" folgte im nächsten Jahre seine Oper „L'Onestà nel Amore", die im Palaste der zum Katholizismus übergetretenen Tochter Gustav Adolfs, der ehemaligen Königin Christine von Schweden, gegeben wurde. Die Fürstin scheint Scarlatti sehr begünstigt zu haben, da sie ihn kurz nachher zu ihrem Kapellmeister machte. — 1694 wurde der Meister nach Neapel berufen, seit 1703 wirkte er wieder in Rom, ging aber

[1]) In dem Maße, wie die Oper zum Tummelplatze der Künste glänzender Gesangsvirtuosen wurde, lockerte sich ihr Zusammenhang mit dem Idealbilde, das einst den Florentinern vorgeschwebt hatte. Mehr und mehr trat auch der Chor in den Hintergrund, um zuletzt ganz zu verschwinden. Der Komponist bedeutete am Ende für die Oper kaum noch etwas, die Forderungen der Dramatik wurden abgetan, es herrschte der sinnliche Prunk einer aufs höchste gesteigerten Gesangstechnik. Diese Verhältnisse, gegen die schon die französische Oper unter Lully aufgetreten war, riefen die Opernreform Glucks ins Leben.

[2]) Biogr. in Fr. Florimo, La scuola musicale di Napoli. Neapel, 2. Aufl. 1882. II. — J. Dent, A. Scarlatti, his life and works. 1905. — Derselbe, The operas of Al. Sc. Sammelb. d. J. M. G. IV. — J. S. Shedlock, The Harpsichord music of Al. Sc. Ebd. VI.

Digitized by Google

fünf Jahre danach abermals nach Neapel, wo er in der Folgezeit als Leiter des „conservatorio di Sant' Onofrio" die neapolitanische Schule, deren Jünger die musikalische Welt von da ab lange Zeit hindurch ausschließlich beherrschten, ins Lebens rief. Er wirkte mit außerordentlichem Erfolge teils unmittelbar durch seine Werke, teils mittelbar durch Heranbildung hochbegabter Schüler und starb zu Neapel am 24. Oktober 1725. — Seine Werke tragen den Stempel der Gediegenheit und des künstlerischen Ernstes. Strenges Maßhalten, besonnene Rücksichtnahme auf den Idealgehalt des Stückes und seinen Zweck unterscheiden ihn wesentlich von seinen Nachfolgern. Bei ihm ist noch ein außerordentlicher Unterschied zwischen den Kompositionen für die Kirche und denen für Theater oder Gesellschaft zu bemerken. In ersteren kennzeichnet ihn ein hoher idealer Ernst, ja eine fast rauhe Strenge.

Während die florentinische Schule gemäß den Ideen, von welchen sie beherrscht war, die Musik der Poesie in einer Weise unterordnete, daß die erstere zu voller Entfaltung nicht gelangen konnte, kehrte Scarlatti das Verhältnis um und gewährte der Musik viel freieren Spielraum.

Während im Drama der Florentiner das Rezitativ vorherrschte, das eigentlich melodische Element aber zurücktrat, gab Scarlatti der Melodie in der Arie breitere Entfaltung. Durch ihn ist die dreiteilige Form der Arie, die sich vereinzelt schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts vorfindet, zur feststehenden Norm geworden (Hauptsatz, Mittelsatz, Wiederholung des Hauptsatzes). Sein Rezitativ zeigt sehr selten Anläufe zu eingehender Charakteristik — in seinen Arien eine höchst bemerkenswerte Stärke von ihm. Die Instrumentalbegleitung (die Partitur des „Tigrane" von 1715 weist die Besetzung: Streichquartett, je 2 Hoboen, Fagotte und Hörner auf) gestaltet Scarlatti selbständiger, sie tritt in organische Verbindung mit dem Gesange, kurz, er entwickelt das „dramma per musica" der Florentiner zu der italienischen Oper, deren Formen fortan bis auf Mozart fast unverändert dieselben geblieben sind[1]).

[1]) Scarlattis Wirksamkeit war im eminentesten Sinne positiv. Alles, was er schuf, stand im Dienste wahrer Kunst und bedeutet seiner Summe nach eine große Vertiefung der Mittel des musikalischen Ausdruckes. Die neapolitanische Schule setzte seine Bestrebungen in der nächsten Zeit noch mit Ernst fort, Leo, Durante, Feo sind mehr als Meister von Moderuf gewesen, und auch aus

Digitized by Google

Die Zahl der Werke Scarlattis zeugt von einer ungewöhnlichen Arbeits- und Produktionskraft; man zählt allein 200 Messen, etwa 115 Opern, „Pompeo", „La Rosaura" (Neudruck von Eitner; 2 Akte[1])), „Odoacro" (mit Legrenzi), „Teodora" 1693, „Pirro e Demetrio" 1697, „Il prigioniero fortunato" 1698, „Laodicea e Berenice" 1701, „Tigrane" 1715, Griselda" 1721, eine große Anzahl von Oratorien („I dolori di Maria", „Il sacrificio d'Abramo", „Il martirio di S. Teodosia", „La concezzione della beata Vergine", „La sposa de' sacri cantici", „S. Filippo Neri", „La Vergine addolorata" u. a.), eine Passionsmusik nach dem Evangelium des Johannes, Kantaten, eine Passion, Stabat Mater, Concerti sacri, Madrigale usf.

2. Die Schule Scarlattis.

Weithin reichte Scarlattis Einfluß durch seine Schüler: sein Sohn und Schüler Domenico Scarlatti[2]) (s. u.) wurde der glänzendste Vertreter des italienischen Klavier- und Orgelspieles, dem selbst ein Händel die höchste Achtung zollte (Opern: „Irene" 1704, „La Silvia", „Ifigenia in Aulide", „Amleto" 1715 usw.). In seinem und Porporas (s. u.) Schüler Johann Adolf Hasse (s. u.) gab Scarlatti Deutschland einen der bedeutendsten Vertreter des italienischen Opernstils, von dem mit Recht gesagt werden darf: „Kein anderer Meister hat so, wie Hasse, die gemeinsamen Grundzüge der damaligen italienischen Schule in ihrer höchsten Objektivität und Reinheit dargestellt".

---

der späteren Zeit ist mancher Opernkomponist Italiens zu nennen, der gegen die Verflachung und Seichtigkeit des Konzertopernstils die Forderungen der Dramatik durchzusetzen unternahm, aber freilich zu keinem dauernden Erfolge gelangte. Der Verfall der neapolitanischen Schule setzte erst ein, als die Technik von deren Kunstrichtung endgültig festgestellt war: damals erst begann (mutatis mutandis wiederholt sich die Erscheinung fortwährend) die konventionelle Mache an die Stelle sorgenden künstlerischen Ernstes zu treten.

[1]) Vgl. über den 3. Akt Fr. Chrysander in der Allg. Mus.-Ztg. von 1882; dazu W. Nagel, Gesch. der Musik in England II, Straßburg 1897, S. 264 f. Nach H. Goldschmidt (Allg. Mus.-Ztg. 1904, S. 685) ist als Schöpfer des begleiteten Rezitatives der Florentiner J. Melani zu betrachten (Oper „Ercole in Thebe" 1661). Melani ist auch einer der ältesten Komponisten komischer Opern („La Tanzia" 1657 usw.).

[2]) Auch Giuseppe Scarlatti (1712—77) machte sich als Opernkomponist bekannt. S. Riemanns Lexiken. Er ist nicht Domenicos Sohn, aber Alessandros Enkel.

Digitized by Google

Die eigentlichen Häupter und Repräsentanten der neapolitanischen Schule[1]), Durante, Leo, Feo, Logroscino, sind sämtlich Scarlattis Schüler gewesen; ebenso Gaetano Greco, geb. um 1680 zu Neapel, welcher sich als Lehrer um die Kunstanschauungen Scarlattis verdient und durch Kompositionen, Litaneien für 4 Stimmen mit 2 Violinen, Viola und Orgel, Fugen und Tokkaten fürs Klavier bekannt machte. Er war Lehrer von Pergolesi, L. da Vinci (s. u.) und Nic. Porpora, geb. 1686 in Neapel, † daselbst 1766 (Opern: „Basilio“ 1709, „Berenice“, „Arianna“, „Adelaide“ [Gemahlin Ottos I. von Deutschland], „Germanico“, „Ifigenia“; Oratorien: „Il martirio di S. Eugenia“, „Davidde“, „Il martirio di S. Giov. Nepomucene“ usw.). Porpora wurde einer der Führer der italienischen Gesangsschule und gewann als Lehrer der großen Sänger Farinelli und Anton Hubert mächtigen Einfluß auf die Entwickelung des Gesanges in der Oper, ja sofern er der Lehrer Haydns wurde, reicht sein Einfluß gewissermaßen hinüber in die Zeit der klassischen deutschen Tonkunst.

Francesco Durante (geb. 15. März 1684 zu Fratta Maggiore im Neapolitanischen, Schüler Scarlattis, Grecos, dann auch Pitonis und Bernardo Pasquinis, wurde 1718 Direktor des Konservatoriums di St. Onofrio und 1742 Kapellmeister und Direktor am Konservatorium S. Maria di Loreto zu Neapel, studierte auch die Werke der römischen Schule mit Sorgfalt, † 1755) verknüpfte den wenn auch nicht immer innegehaltenen Ernst der römischen Tonsetzer mit der warmblütigen Melodik der Neapolitaner. Seine Werke sind im ganzen durch weiche Anmut der Form, strenges architektonisches Ebenmaß und vollströmende Kantilene charakterisiert; obwohl er seine Kunst in erster Linie der Kirche lieh, hat sie doch die Erhabenheit und Unberührtheit des Palestrinastiles abgestreift und den Charakter subjektiver Bewegtheit, zuweilen sogar den einer leichten Oberflächlichkeit angenommen. Durante schrieb nur für Kirche und Kammer[2]): Missa alla Palestrina; Magnifikat in D (herausgegeben von R. Franz), Magnifikat in B (Ausgabe von C. F. Rer), Klaviersonaten (teilweiser Neudruck durch Schletterer

[1]) Florimo, Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli. Neapel 1869 bis 1871.

[2]) Nur weniges ist gedruckt. Paris (Konserv.) und Wien (Hofbibl.) bewahren viele seiner Werke. Vgl. Wiener Allg. musf. Ztg. 1872.

Digitized by Google

und Weitzmann). Als Lehrer wirkte er unbestritten Hervorragendes, die glänzendsten Tonkünstler der nächsten Folgezeit, Pergolesi, Traetta, Jomelli zählten zu seinen Schülern.

Dem Durante ist Leonardo Leo[1]) (geb. 1694 zu San Vito degli Schiavi im Neapolitanischen, † 1744 zu Neapel als Lehrer am Conservatorio di St. Onofrio) als der dritte Großmeister der neapolitanischen Schule anzureihen. Auch er ist bei den römischen Meistern (Pitoni) in die Schule gegangen, und eine große Anzahl von Kirchenwerken bekundet seine hohe Meisterschaft im strengen Stile, dem er, wie Durante, flüssige Bewegtheit und ergreifenden Ausdruck verlieh. Aber daneben komponierte Leo auch über 42 Opern, dem Zuge der Zeit folgend, deren Schoßkind die Oper immer mehr wurde. Seine berühmtesten Schüler waren Jomelli und Piccini (s. u.), Glucks Rivale. (Opern: „Pisistrato" 1714, „Il gran giorno" 1716, „Sofonisbe", „La Zingarella", „La clemenza di Tito" usw.; eine Kantate: „Arianna e Teseo"; Oratorien: „St. Chiara", „St. Elena", „La morte d'Abele"; Kirchenwerke: Missa a 4 voci, ein schönes Miserere a 8 voci [Neudruck], Messen, Motetten, Magnifikat, sodann Unterrichts- und Klavier- und Orgelwerke. Für das Violoncell, das er selbst mit Meisterschaft spielte, schrieb Leo Konzerte mit 2 Violinen und Baß).

Die glücklichste Schöpfung der Neapolitaner war die heitere Oper, die opera buffa, der auch Leo einige seiner vorzüglichsten Arbeiten widmete. Ihr kam gerade das zugute, was der opera seria, der ernsten heroischen Oper, gefährlich wurde, die hohe Entwickelung der Gesangsvirtuosität; denn diese gab der Melodik jene sprühende Lebendigkeit und gelenkige Beweglichkeit, welche den Meisterwerken der Neapolitaner unvergängliche Frische und unwiderstehlichen Reiz verleiht. Als einer der Schöpfer dieses Genres, in welchem die Italiener heute noch unübertroffen, vielleicht unerreicht dastehen, ist Scarlattis Schüler Nicolo Logroscino (geb. 1700, † 1763) anzusehen, der zwar nicht der erste war, der komische Opern schrieb, aber durch die ausgeführten Ensembles an den Aktschlüssen die dramatische Lebendigkeit und Wirkung bedeutend erhöhte und der opera buffa ihre charakteristische Physiognomie verlieh (Opern: „Il governatore", „Il vecchio marito", „Tanto

[1]) E. G. Leo, Leon. Leo . . . 1905.

Digitized by Google

bene, tanto male" usw.). Seinen Bestrebungen schlossen sich an: Pergolesi, Hasse, Cimarosa, Paesiello u. a. m.

Bedeutendes, wenn auch in der komischen Oper Logroscino nachstehend, leistete auch Francesco Feo, ein Schüler Domenico Gizzis (der gleichfalls von Scarlatti gebildet worden war) und Pitonis in Rom. Geboren wurde er in Neapel um 1685, † 1740. (Opern: „Zenobia" 1713, „Siface", „Ipermnestra", „Arianna" usw.; Intermezzi: „Don Chischiotte della Mancia", „Coriando", „Il vedovo"; kirchliche Kompositionen.) Gerber urteilt im „Lexikon" über Feo, daß jedes seiner Werke den Stempel der Meisterschaft trage, im Kontrapunkte rein und korrekt, dabei voll Empfindung und glücklich im Ausdrucke sei.

Diesen Männern reihen wir nicht als Schüler, wohl aber als Geistesverwandten den durch seine schweren Schicksale bekannten Emanuele d'Astorga[1]) an, eine der edelsten und reinsten Erscheinungen in der Musikgeschichte; seine Art ist weich, innig, mild und faßlich; die Tonkunst war ihm die milde Trösterin, welcher er die Heilung seines schwer verwundeten Gemütes verdankte. Nie hat er daher aus der Musik eine Quelle des Erwerbes gemacht. Seine Kompositionen waren die Sprache seines Innern: als Zeichen der Dankbarkeit und Sympathie hinterließ er sie da, wo er liebevolle Aufnahme gefunden hatte. Emanuele d'Astorga wurde am 11. Dezember 1681 zu Palermo geboren. Er stammte aus einem vornehmen adligen Geschlechte Siziliens. Sein Vater, in die Kämpfe des unabhängigen Adels gegen Spanien verwickelt, wurde auf qualvolle Weise hingerichtet, und Mutter und Sohn waren gezwungen worden, der Hinrichtung zuzusehen. Die Mutter starb dabei unter Zuckungen des Entsetzens. Der Sohn, damals 21 Jahre alt, verfiel in einen Zustand dumpfen Brütens. Erst in dem Frieden und in der Stille des Klosters Astorga, wohin er von mitleidigen Freunden gebracht worden war, und in den Tröstungen heiliger Mystik fand sein erschüttertes Gemüt wieder festen inneren Halt und Genesung; mit ganzer Seele fühlte er sich zur Kunst der Töne hingezogen. Nach zweijährigem Aufenthalte in dem Kloster, nach dem er sich nannte, trat er in die Welt; sein Wesen, geläu-

[1]) Vgl. J. F. Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst. Leipzig 1868. 3. Aufl. (4 Bde.), II. — Riehl, Musik. Charakterköpfe. Stuttgart, 6. Aufl. 1872, Bd. 1, S. 20 ff. — Allgemeine musikalische Zeitung. Leipzig 1881. Nr. 1 u. 2.

Digitized by Google

tert und feingestimmt, gewann ihm überall die Herzen. Am Hofe des Herzogs Franz von Parma erfaßte ihn Liebe zu seiner erlauchten Schülerin, der Tochter des Herzogs. Sie blieb unausgesprochen, und Astorga starb nach vielfachen Wanderungen durch Europa in stiller Zurückgezogenheit in Böhmen. Von seinen Kompositionen ist sein von krankhafter Sentimentalität nicht freies, aber doch in einzelnen Zügen hoheitvolles „Stabat mater" für 4 Stimmen mit Instrumentalbegleitung am bekanntesten geworden. Daneben sind zu nennen seine Kantaten, im ganzen das Beste, was er geschrieben, und eine Oper „Dafne", die 1726 aufgeführt wurde.

Vierter Abschnitt.

Die spätere italienische Oper bis auf Gluck und Mozart.

Immer ausschließlicher wendeten sich die Jünger der neapolitanischen Schule der Oper zu; auf dem Gebiete der dramatischen Musik winkte dem Strebsamen und Glücklichen die Palme großartiger Erfolge: überallhin wurden die neapolitanischen Meister berufen, und überall ward ihnen Beifall und reicher Lohn zuteil. Kein Wunder, daß sie den Schwerpunkt des Schaffens in die Oper verlegten, kein Wunder auch, daß das, was sie für die Kirche schrieben, unwillkürlich den Lampengeruch annahm. Der Erfolg einer Oper war nicht bloß von dem Werte der Musik abhängig, sondern ganz wesentlich auch von dem Sänger. Wollte der Komponist des Erfolges sicher sein, so mußte er dem Sänger zu Dank, sozusagen nach der Kehle schreiben. Dies kam der Oper so lange zugute, als die Sänger ihre Aufgabe in der Darstellung des Werkes selbst suchten. In dem Maße jedoch, als die edle Gesangskunst sich zur eitlen Gesangsvirtuosität entwickelte, suchten die Sänger ihre Ehre nicht mehr in der Darstellung des Tonwerkes selbst, sondern in der aufdringlichen Entfaltung ihrer Stimmittel und ihrer Kehlfertigkeit, und der Komponist, der ihnen zu Dank schreiben wollte, mußte darauf bedacht sein, den Sängern Gelegenheit zur Entfaltung ihrer Virtuosität zu geben. Die Folge war, daß in der Oper das Koloraturwesen in einseitiger Weise überwucherte und die Rücksicht auf dramatische Wahrheit immer mehr zurücktrat. Auch das Publikum verlor das Interesse an der dramatischen Seite der Oper und wandte die Aufmerksamkeit ausschließlich dem Gesange, oft nur einer ein-

Digitized by Google

zigen Arie, zu. Über den Erfolg einer Oper entschied bald nicht mehr der Komponist, sondern die Leistung und Laune des Sängers.

Das „dramma per musica" der Florentiner wurde so immer weniger das, was es sein wollte: denn die Musik diente nicht mehr zur ausdrucksvollen Darstellung der dramatischen Handlung; die letztere war vielmehr nur die szenische Ausstattung für die rein um ihrer selbst, beziehungsweise um der Sänger willen sich darbietende Musik.

Eine stattliche Zahl bedeutender Opernkomponisten ging aus der Schule Durantes, Leos und Grecos hervor; in alle Lande trugen sie den Ruhm der neapolitanischen Schule. Nur die hervorragendsten seien hier angeführt.

Zunächst der in jugendlicher Blüte dahingeschiedene Giovanni Battista Pergolesi[1]), der Mitschöpfer der opera buffa und einer ihrer bedeutendsten Vertreter. Er wurde am 1. Januar 1710 zu Jesi geboren und starb schon am 16. März 1736 zu Pozzuoli bei Neapel, nachdem er unter anderen Werken der Welt eine vorzügliche Buffooper „La serva padrona" (1733) geschenkt hatte. Mit ihr, welche später das Entzücken weiter Kreise werden und eine historische Stellung dadurch erlangen sollte, daß mit ihr die „Buffonisten" 1752 ihre Pariser Vorstellungen einleiteten, die für die französische komische Oper von höchster Bedeutung wurden, hatte er selbst keinen durchschlagenden Erfolg erzielt, während ihn eine missa solemnis zu Ehren des Schutzheiligen von Neapel zum berühmten Manne machte, wie er denn auch in einer kirchlichen Komposition, dem wenige Tage vor seinem frühen Tode vollendeten „Stabat mater" (leider auch in vielfachen Verballhornungen durch verdickte Instrumentation bis heute bekannt) fortlebt. Es ist Durantes, seines Lehrers[2]), Geist und Art, was uns in eigentümlicher, fast weiblicher Verklärung aus Pergolesis Klängen entgegentritt; hinreißend schöne Kantilene, verbunden mit feiner harmonischer Färbung, edles, klassisches Maß und feingemeißelte Form, Innigkeit und Wärme des Ausdruckes müssen heute noch dem Schwanengesange des edlen Sän-

[1]) Ältere Arbeiten s. in Riemanns Lexikon. — Villarosa, Lettera biografica ... 1831. — Derselbe, Memorie de compositori di musica ... 1840. — F. Villars, La serva padrona. 1863. — H. M. Schletterer, Giovanni Battista Pergolese. Leipzig 1880. (Sammlung Mus. Vortr. Nr. 17.)

[2]) Auch Greco und Feo waren seine Lehrer.

Digitized by Google

gers alle Herzen gewinnen. Sonstige Werke sind: die geistliche Oper „La conversione di S. Guiglielmo“ (des Meisters letzte Schularbeit von 1731); weltliche Opern: „La Salustia“, „L'amore fa l'uomo cieco“, „Il maestro di musica“, „Lo frato'unamorato“ (in neapolitanischem Dialekte) usw.; das Weihnachtsoratorium: „La nascita“; die Kantate: „Orfeo“ für Solo mit Orchester; eine doppelchörige Messe, die ihn zuerst berühmt machte.

Grecos Schüler Leonardo Vinci (geboren 1690 zu Strongoli in Kalabrien, † 1732 in Neapel als Kgl. Kapellmeister) fand, wiewohl er, ein strenggläubiger Katholik, mehrere Werke für die Kirche schrieb (Messen, Motetten, die Oratorien „La protezione del rosario“ und „La vergine addolorata“), seine Haupterfolge doch in der Oper („Astianasse“, „Ifigenia in Tauride“, „Sigismondo, re di Polonia“, „Semiramide“, „Artaserse“ 1732).

Ein anderer Schüler Durantes, der Spanier Domenico Michele Barnaba Terradellas (Terradeglias)[1], geb. 1711 zu Barcelona, † 1751 als Kapellmeister an der Jakobuskirche in Rom, komponierte zwar einzelnes für die Kirche (eine Messe und ein Oratorium), fand seine Erfolge aber hauptsächlich als Opernkomponist, mit Jomelli, seinem Studiengenossen, um die Palme ringend. (Opern: „Astarte“ 1736, „Artaserse“, „Gli intrighi delle cantarine“, „Romolo“ [mit Latilla] usw; das Oratorium „Giuseppe riconosciuto“.) Nicola Jommelli[2], geboren am 10. September 1714 zu Aversa bei Neapel, † 25. August 1774 in Neapel, ist als einer der bedeutendsten Meister der neapolitanischen Schule zu bezeichnen, deren Großmeister Durante, Feo und Leo seine Lehrer waren. Seine ersten Opern („L'errore amoroso“ 1737, „Odoardo“ 1738 usw.) lenkten die Aufmerksamkeit auf ihn. In Bologna vervollkommnete er seine Studien bei dem gelehrten Theoretiker Padre Martini, war dann in Venedig (Oper „Merope“) als Direktor des „conservatorio degli incurabili“, in Rom als Kapellmeister an der Peterskirche tätig und schrieb in diesen Stellungen sehr nennenswerte polyphone Chorwerke (ein achtstimmiges „Dixit“, Miserere, Magnifikat, ein „Laudate“ für 4 Solostimmen im Doppel-

[1] Vgl. J. R. Carreras y Bulbena, Dom. Terradellas. 1908.

[2] Vgl. P. Alfieri, Notize biogr. di N. J. 1845. — J. Sittard, Zur Geschichte der Musik am Württemberger Hofe. II. Stuttgart 1890. S. 51 ff. — H. Abert, N. Jommelli als Opernkomponist. 1908.

Digitized by Google

chor u. a.). 1751 schrieb Jommelli seine Oper „Ifigenia in Aulide"; 1753 wurde er von dem prachtliebenden Herzoge Karl von Württemberg, für welchen er schon die Opern „Il Catone in Utica" (1751) und „Fetonte" (1756) komponiert hatte, als Hofkapellmeister nach Stuttgart berufen, wo er als Komponist eine glänzende Tätigkeit entfaltete und von dem kunstliebenden Hofe in vollem Maße anerkannt wurde. (Werke der Stuttgarter Zeit: „Pelope", „Enea nel Lazio" usw. und Neubearbeitungen älterer Opern.)

Widrige Umstände zwangen den Herzog im Jahre 1768, die Kapelle zu verkleinern und einen Teil der Sänger zu entlassen. 1769 reiste Jommelli nach Italien, nicht mit der Absicht, den bisherigen Wirkungskreis für immer zu verlassen. Was ihn bewog, dem „angebeteten" Herzog den Dienst aufzusagen, wissen wir nicht genau; Tatsache ist, daß er zuletzt nicht mit der Rücksicht behandelt wurde, die ihm als Menschen und Künstler zukam. Aus seinen Briefen an den Herzog spricht durchaus eine ehrliche, bei allem künstlerischen Selbstbewußtsein bescheidene Natur. Jommelli kehrte nach Neapel zurück, aber den Beifall, den er bei seinen Landsleuten erwartet haben mochte, fand er nicht mehr, obwohl gerade seine letzten Opern (darunter „Armida" und „Ifigenia in Tauride") zu seinen besten gehören. Die Ursachen liegen auf der Hand: die deutsche Musik, der Jommelli in Stuttgart näher getreten, war nicht ohne Einfluß auf seine Kunst geblieben. Die vertiefte Harmonik der Deutschen, ihre reichere Orchesterbehandlung waren Dinge, die den Italienern noch unbekannt waren. Sein letztes Werk war das heute noch in Ehren stehende „Miserere" für 2 Soprane und Orchester. Von seinen übrigen Schöpfungen seien noch genannt die Oratorien: „La Betulia liberata", „Isacco", „St. Elena", ferner eine Passion und eine dramatische Kantate „Cerere placata". Mozart rühmt von ihm: „Der Mann hat sein Fach, worin er glänzt, so daß wir es wohl bleiben lassen müssen, ihn bei dem, der es versteht, daraus zu verdrängen; nur hätte er sich nicht herausmachen und Kirchensachen schreiben sollen". Jommelli war der geborene Kapellmeister; reichere Instrumentalbegleitung, als sie vordem üblich war, sorgsamste Beachtung der Dynamik und ein eminentes Dirigiertalent haben seinem Ruhme ebensosehr Bahn gebrochen wie seine Werke selbst. Wohl schuf er vorwiegend im Bannkreise der Konzertoper, brachte

Digitized by Google

den Sängern, wie diese und das Publikum es nun einmal verlangten, Opfer: aber in seinen Arien pulsiert so viel warmblütiges Leben, sie sind so von wirklicher Leidenschaft erfüllt und meiden so sehr die bloß konventionelle Phrase, daß man Jommellis Namen unbedingt unter die der größten Meister der italienischen Oper stellen muß.

Bedeutendes Talent besaß ein aus der neapolitanischen Schule hervorgegangener, seinem Wirkungskreise nach zur römischen zu zählender Tonsetzer: **Rinaldo di Capua**[1]), geboren, wie man sagt, 1715. Er trat mit der Opernserie: „Ciro riconosciuto" (1737), „Vologeso", „Farnace" (1739) auf, war aber später hauptsächlich auf dem Gebiete der Buffooper tätig und gelangte mit den Werken: „La libertà nociva" (1740), „L'ambizione delusa", „La commedia in commedia" unter seinen Landsleuten, mit „La Zingara" auch 1752/53 zu Paris, woselbst die Buffonisten (s. unter Frankreich) die Oper zur Aufführung gebracht hatten, zu hohem Ansehen[2]).

Noch weitere Weltfahrten als Jommelli machte **Tommaso Traetta**[3]) (geboren 1727 zu Bitonto, † 1779 in Venedig), gleichfalls **Durantes** Schüler, der erst am herzoglichen Hofe zu Parma als Hofkapellmeister und Musiklehrer der Prinzessinnen wirkte, dann kürzere Zeit als Lehrer am Konservatorium für Mädchen in Venedig weilte, von wo ihn die Kaiserin Katharina II. von Rußland nach St. Petersburg berief. Hier blieb er bis 1775 und reiste dann nach London und von hier nach Venedig. Neben vielen Opern (u. a. „Farnace" 1751, „Ezio", „La Rosmonda" [mit **Cecero, Gomez und Logroscino**], „Ifigenia", „Armida", „Sofonisbe", „La serva rivale", „Solimano", „Il cavaliere errante" usw.) schrieb

[1]) Vgl. Ph. **Spitta**, Rinaldo di Capua, in der V. Schr. f. M. W. III, 92 ff., 314 ff.

[2]) Bekannt ist, daß **Rousseau** (s. u.) Pergolesis „La serva padrona" 1752 herausgab; vielleicht stand der Philosoph auch, worauf Ph. Spitta hinweist, der Veröffentlichung der „Zingara", welche ein Jahr später erfolgte („La Bohemienne"), nicht fern. Derselbe Autor sucht wahrscheinlich zu machen, daß die unter Pergolesis Namen gehende hübsche Kanzonette: „Tre giorni son, che Nina" von Rinaldo stammt.

[3]) Vgl. über seine Opern außer **Florimo** a. a. O.: Marx, Gluck. Berlin 1863. — **Bitter** Reform der Oper durch Gluck. Braunschweig 1884. Hierzu V. Schr. f. M. W. I, 227 ff. — V. **Caprüzzi**, Traetta e la musica. 1878.

Digitized by Google

er ein Oratorium „Salomone" für Frauenstimmen, eine Passion nach dem Evangelium des Johannes und einige Kirchenkompositionen. Traetta war ein nicht gewöhnliches Talent voll ursprünglicher Begabung für den Ausdruck des dramatisch Wirksamen; seine Melodien sind zum Teil scharf geprägt, ohne freilich der besonderen Merkmale der konzertierenden Arie zu entbehren; bedeutend sind seine Rezitative, in der Beschwörungsszene der „Armida" erscheint er von Rameau beeinflußt, in anderem von Gluck, auf den er selbst, dessen Veranlagung für dramatischen Ausdruck zweifellos ist, bis auf einen gewissen Grad Einfluß geübt haben mag. Einen anderen Schüler Durantes, Pietro Guiglielmi[1]), geb. 1727 zu Massa Carrara, † 1804 in Rom, führte sein Weg nach Deutschland, wo er in Dresden (1762) und Braunschweig Lorbeeren erntete; 1772 ging er nach London, 1777 nach Italien zurück, wo er als Kapellmeister zu St. Peter nur noch für die Kirche komponierte. Auch er hat außerordentlich viel geschrieben, neben 79 Opern (u. a. „I capricci d'una marchesa" 1759, „Il finto cieco", „Ifigenia in Aulide", „Il re pastore"), einigen Oratorien („La morte d'Abele", „La diztruzzione di Gerusalemme" usw.), einer fünfstimmigen Messe mit Orchester und anderen bedeutenderen Kirchensachen auch Werke für Kammermusik (6 Quartette für Klavier, 2 Violinen und Violoncello, 6 Trios für Klavier, Violine und Violoncello u. a.).

Nach Paris verpflanzte die Kunst der Neapolitaner, insbesondere die opera buffa, gleichfalls ein Schüler Durantes, Egidio Romoaldo Duni (geb. 9. Februar 1709 zu Matera, † 1775 zu Paris), der nach mehrfachen Erfolgen in Italien 1757 nach Paris übersiedelte und dort die komische Oper durch seine Werke dieses Stils dauernd einbürgerte (s. u.).

In glänzender Weise vertraten die Schule in der französischen Hauptstadt ferner der hochbegabte Piccini[2]), der zweite Schöpfer der opera buffa, und Sacchini. Nicola Piccini, geb. 1728 in Bari, war ein Schüler von Durante und Leo. Schon mit seiner ersten Oper („Le donne dispettose") errang er Achtung und Beifall; mit der zuerst in Rom 1760 aufgeführten Oper „Cecchina"

[1]) Vgl. V. Schr. f. M. W. V, 237 ff.

[2]) Ginguené, La vie et les ouvrages de Piccini. Paris 1800. — Desnoire terres, Gluck et Piccini 1774—1800. Paris 1872. — Alb. Cametti, Saggio chronologico delle opere teatrali di N. P. (Riv. musicale 1903.)

Digitized by Google

aber gewann er einen geradezu sensationellen Erfolg und europäischen Ruf. Piccini hat hier die Form der Dakapoarie aufgegeben und durch das Rondo ersetzt, eine Neuerung, welche auch in die opera seria überging. Einige 50 Opern für Rom und Neapel folgten (darunter „La finta gemella", „La buona figliuola maritata", „Il vago disprezzato"); ein augenblicklicher Mißerfolg jedoch in demselben Rom, das ihn bisher auf den Händen getragen hatte, veranlaßte ihn, einem von der Königin Marie Antoinette an ihn ergangenen Rufe Folge zu leisten und nach Paris überzusiedeln (1776). Hier wurde Piccini von den Freunden der italienischen Oper, wohl ohne sein eigenes Zutun, auf den Schild erhoben und zum Haupte der gegen die dramatische Richtung der Gluckisten kämpfenden Partei gemacht, die nach ihm die Picciniſten genannt wurde. Der Kampf, in welchen er, ein gutherziger, friedliebender Künstler, hineingezogen wurde, entsprach seinen Neigungen wohl kaum. Die Oper „Roland", welche er für die französische Oper auf einen von Marmontel verfaßten französischen Text komponierte, fand zwar großen Beifall, dagegen konnte seine Komposition der „Iphigénie en Tauride" gegen Glucks Meisterwerk nicht aufkommen. Unermüdlich schuf er neue Opern: „Le faux lord", „Le dormeur éveillé", „Diane et Endymion", „L'enlèvement des Sabines", „L'inconstante" usw. Glucks Wirken blieb nicht ohne die größte Bedeutung für ihn, und mit Werken wie „Atys" (1780), „Didon" (1783) und „Pénélope" (1785) erhob er sich zum Mitkämpfer des großen deutschen Meisters[1]). Obwohl ihm 1782 in Sacchini ein bedeutender Rivale erstand, vermochte er es doch, sich in der Gunst des Publikums zu erhalten. Allein die Revolution nötigte ihn, Paris zu verlassen (1791); er ging nach Neapel, von wo ihn jedoch grundlose Verleumdungen nach Venedig trieben. Auch hier fand der gealterte Meister keinen ausreichenden Boden für seine Schaffenskraft (1793 „Il servo padrone"), und so kehrte er denn nach Paris zurück, um schon zwei Jahre darnach, am 7. Mai 1800, in Passy zu sterben.

[1]) Der einseitige Enthusiasmus der Anhänger Glucks hat eine gerechte Würdigung des Mannes nicht aufkommen lassen, der doch in neidloser Anerkennung sich vor Glucks überragender Größe gebeugt und, soviel an ihm lag, alles getan hat, die Erinnerung an des Rivalen herrliche Kunstschöpfungen nach dessen Tode zum Nutzen der Nachgeborenen lebendig zu erhalten. Es ist gut, sich von Zeit zu Zeit, wenn von den „italienischen Intriganten" die Rede ist, der Jommelli und Piccini zu erinnern.

Digitized by Google

Die Zahl seiner Opern beträgt über 130. Piccinis Kraft liegt in der leichtgefügten, melodienreichen opera buffa, doch leistete er auch in der opera seria Bedeutendes; hervorzuheben ist besonders seine Instrumentationskunst, welche an Reichtum die der zeitgenössischen Italiener übertrifft, neben der Mozarts freilich dürftig genug erscheint.

Antonio Maria Gasparo Sacchini, der Piccini in Paris eine Zeitlang verdunkelte, wurde als Sohn eines Fischers am 23. Juli 1734 zu Pozzuoli bei Neapel geboren; Durante entdeckte das in dem Knaben schlummernde Talent und veranlaßte seine Aufnahme in das „Conservatorio di Sant Onofrio", wo er den Kompositionsunterricht bei Durante selbst erhielt. Sacchini schrieb eine große Anzahl Opern (darunter „Fra Donato" 1756, „L'Olimpia tradita", „I due baroni", „Il gran Cid"), die seinen Namen in Italien bekannt machten, verließ dann 1771 Italien, um über Deutschland (München, Stuttgart) nach London zu reisen, wo er 1772—1782 blieb und mit seinen Opern bedeutenden Anklang fand. 1782 reiste er nach Paris. Dort komponierte er zwei neue Opern „Dardanus" und sein Hauptwerk „Œdipe à Colone", dessen Aufführung er freilich nicht mehr erlebte. Sacchini starb zu Paris 7. Oktober 1786. Außer seinen zahlreichen Opern hat er auch mehrere Oratorien („Ester", „S. Filippo", „I Maccabei" usw.), Kammermusikwerke (Streichquartette, 6 Trios für 2 Violinen und Cello, 12 Violinsonaten) komponiert. Sacchini nimmt eine mittlere Stellung zwischen der Oper streng italienischer Richtung und der Glucks ein. Seine Orchestration ist vorgeschritten, seine Melodik gleich glücklich in den verschiedensten Ausdrucksarten. Man hat ihn, wenn auch übertrieben, so doch nicht ganz mit Unrecht, den „ersten Melodisten der Welt" genannt. Auf jeden Fall war er ein hochstehender Künstler. Auch seine Kammermusik ist wertvoll; in seinen Triosonaten für 2 Violinen und Baß, seinen Streichquartetten und Violinsonaten steckt mancher Zug im Keime, der in Mozarts Musik in seiner Vollendung erscheint.

Zu den begabtesten Meistern auf dem Gebiete der opera buffa ist Durantes Schüler Giovanni Paesiello[1]), geboren zu Tarent 9. Mai 1741, zu zählen. Nachdem er durch eine Reihe von Opern

[1]) Die Literatur siehe in Riemanns Lexikon. Eine neuere Arbeit steht noch aus.

Digitized by Google

(„La pupilla", „Artaserse", „I bagni d'Albano", „L'amore in ballo", „Lucio Papirio" usw.) sich weit über die Grenzen Italiens hinaus einen berühmten Namen gemacht hatte, reiste er, von der Kaiserin Katharina II. von Rußland veranlaßt, nach St. Petersburg, wo er sein volkstümlichstes Werk schrieb, „Il barbiere di Seviglia", das erst Rossinis gleichnamige Oper aus dem Felde schlug und in Vergessenheit brachte. Nach Neapel über Wien zurückgekehrt (1784), wo er Mozarts Ruhm durch seine leichten und gefälligen Weisen zu verdunkeln vermochte, kam er in die unruhige Zeit der Revolution und Restauration und suchte sich, stets das Interesse seiner Kunst verfolgend und eifrig Opern schreibend, zu den verschiedenen Regierungen zu stellen, so gut es eben ging. Auf Veranlassung Napoleons I., dessen musikalischen Neigungen Paesiellos Talent aufs glücklichste entgegenkam, ging er (1802) auf einige Jahre nach Paris, kehrte aber bald nach Neapel zurück, wo er am 5. Juni 1816, wie man sagt, in dürftigen Verhältnissen starb. Paesiello hat außer einer Menge von Opern viele Werke für die Kirche, Messen, Tedeums, Oratorien („Mose in Egitto", „Pastorale per il San Natale"), für das Orchester (12 Sinfonien) und für Kammermusik geschrieben. Seine Hauptstärke war die opera buffa.

Ganz so ist es bei Domenico Cimarosa[1]) (geb. 17. Dez. 1749 zu Aversa), einem früh verwaisten Armenschüler, dessen Talent ein Minoritenpater entdeckte und aus dem Dunkel zog. Er erhielt seine musikalische Ausbildung auf dem Conservatorio di Maria di Loreto zu Neapel; neben anderen waren Piccini und Sacchini seine Lehrer. Gleich mit seiner ersten Oper („Le stravaganze del conte" 1772) errang er Beifall und Namen; er komponierte Oper auf Oper („La finta Parigina", „L'Italiana in Londra", „I matrimonii in ballo" usw.) für verschiedene Bühnen Italiens. 1789 folgte er dem Beispiele Paesiellos, seines einzigen Rivalen, und reiste über Florenz und Wien nach St. Petersburg, verließ aber die Zarenstadt schon 1792 wieder und nahm einen längeren Aufenthalt in Wien; hier schrieb er die „Heimliche Ehe" (Il matrimonio segreto), sein bekanntestes Werk, mit welchem er nie dagewesene Erfolge feierte. Nach Neapel

[1]) Vgl. P. Cambiasi, Notizie sulla vita . . . di D. C. 1901. — F. Polidoro, La vita . . . di D. C. 1902. (Atti dell' Academia Pontifiniana Bd. 32.) — Eine Biographie C.s von R. Hirschfeld in Jos. Mantuanis Katalog zur Zentenarfeier für D. C. Wien 1901.

zurückgekehrt, wurde er 1798 in die politischen Wirren verwickelt, zum Tode verurteilt, aber vom Könige begnadigt. Es trieb ihn aus der Heimat, wo er so vieles durchgemacht hatte, fort. Aber er kam nicht mehr weit; auf der Reise, die ihn nach Rußland bringen sollte, erkrankte er und starb in Venedig am 11. Januar 1801. Auch Cimarosa hat außer 76 Opern eine Menge von Kantaten für den Konzertsaal und mehrere Kirchensachen (Messen, Requiem, sodann Oratorien) komponiert. Überdauert hat ihn nur die „Heimliche Ehe", ein Werk voll köstlicher Frische, das uns in allen Teilen die bezeichnenden Züge der italienischen opera buffa zeigt, und dessen liebenswürdige Grazie wohl verdiente, der Vergessenheit entrissen zu werden.

Zwei Jahrhunderte hindurch hatte Italien die musikalische Welt beherrscht. Die unvergängliche Errungenschaft der italienischen Entwickelung war die vollendete Formschönheit: Ebenmaß und Wohlklang, sinnliche Klangfülle, Schönheit und Gesangsmäßigkeit der frischquellenden Melodie — das sind Vorzüge, welche den Italienern nie sollten abgesprochen werden. Die Verklärung der Form war durchaus notwendig, sollte die musikalische Kunst wirklich die Kunst des Schönen in Tönen werden. Ohne die Italiener wären Händel und Mozart bei allem Geiste nicht das geworden, was sie sind. Auch heutzutage, wo man über der Fülle von Gedanken, die auszudrücken man der Tonkunst ansinnt, die Form zerreißt, tut es not, die Jünger der Kunst auf die Schönheitslinie hinzuweisen, welche die Italiener einzuhalten verstanden haben, auf das Ebenmaß und die frische Sinnlichkeit, ohne welche der Kunst der Zauber der Schönheit verloren geht, so daß uns eine „philosophische Musik" im übeln Sinne des Wortes bleibt.

Anhang.

Die Entwickelung der Gesangskunst und der Instrumentalmusik in Italien.

Unter den ausführenden Künstlern standen, seit die neue Richtung in der Musik herrschend geworden war, die Sänger in der ersten Reihe.

Digitized by Google

Die Ausbildung der Gesangskunst[1]) ist das große, unbestrittene Verdienst der Italiener; sie waren die ersten, welche auf Tonbildung und naturgemäße Schulung der Kehle ein gründliches Studium verwendeten; denn so gerne der Romane auf „dramatische" oder, wie er es gerne nennt, „philosophische" Musik verzichtet, so energisch dringt er auf dramatischen Gesang; was der Musik an innerem Gehalte fehlt, muß der Sänger durch Stimme und Spiel ersetzen. Damit ist dem Sänger eine bedeutende Aufgabe vorgezeichnet. Keineswegs bildete Italien nur mechanisch arbeitende Sänger oder bloße Stimmenträger aus, es wollte dramatische Sänger erziehen. Dem entsprach denn auch der eiserne Fleiß und die tiefe Gründlichkeit, mit der die großen Künstler Italiens ihrem Berufe oblagen. Da war allerdings die erste Aufgabe die, eine reine und klare Intonation, den schönen, vollen Gesangston zu gewinnen. Dieser Aufgabe konnte nicht ohne die gründlichste technische Schulung genügt werden; die Ausbildung der technischen Kehlfertigkeit bis zur denkbar höchsten Virtuosität war die eine Seite der italienischen Schule; ihr verdanken wir die vortreffliche Gesangsmethode, die man als „die italienische Schule" bezeichnet, und deren ein Sänger sich noch heute nicht entschlagen kann. Die andere Aufgabe aber war: den Ton völlig in die Gewalt des dramatischen Ausdrucks zu bringen, also die Herrschaft über sämtliche Register der Stimme zu gewinnen. Die dritte und wichtigste endlich war das Studium des dramatischen Ausdrucks selbst, was wiederum eingehende Studien in der Psychologie und Ästhetik erforderte.

Die Mittelpunkte des echten, von der Idee der Kunst getragenen Gesanges bildeten die Schulen von Neapel und Bologna.

Aus der neapolitanischen Schule gingen Männer hervor wie Baldassaro Ferri[2]) (geb. 1610 zu Perugia, † 1680), Carlo Broschi[3]),

[1]) Gesangsmethoden veröffentlichten: Bovicelli (1594), Severi (1678), Banchieri (1623, s. d. Text), Natale (1674), Viviani (1693) usw. Vgl. Fr. Chrysander, L. Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges. V. Schr. f. M. W. 1891. — H. Goldschmidt, Die italienische Gesangsmethode des 17. Jahrh. Breslau 1890. — Derselbe, Die Lehre von der vokalen Ornamentik. I, 1907. — Gesangsschulen der Fedi und Amadori in Rom, Peli in Modena, Brivio in Mailand, Bedi in Florenz usw. (s. d. Text).

[2]) Vgl. G. Conestabile, Notizie biogr. d. B. F. 1846.

[3]) Vgl. G. Sacchi, Vita del Cav. Don C. B. 1784. — C. Ricci, Burney, Casanova e Farinelli in Bologna. 1890. — J. Desastre, C. Broschi. 1903. (Deutsch von Rabelais.)

Digitized by Google

genannt Farinelli (geb. 1705 zu Neapel), der ohne Anstrengung vom ungestrichenen a bis zum dreimal gestrichenen d sang und an Stärke und Metall seiner Stimme mit der Trompete wetteifern konnte, der aber nie fertig war im Studium, sondern, sobald er an sich Mängel entdeckte, immer wieder neu zu lernen anfing (so auf Karls IV. Anregung in Wien). An dramatischer Wahrheit und hinreißender Leidenschaft soll er alle seine Genossen übertroffen haben. Er weilte 1736—1759 unter Philipp V., den er durch seinen Gesang vom Trübsinn geheilt haben soll, und unter Ferdinand VI. in Madrid, wo er zu hohen Ehren gelangte, und starb zu Bologna 1782. — Als Lehrer ragt in Neapel Farinellis Meister Porpora (s. o.) hervor; er bildete auch den Gaetano Majorano (genannt Caffarelli [1703—1783]).

Die bedeutendsten Vertreter der Schule zu Bologna, welche der Gesangskunst eine wissenschaftliche Grundlage zu geben suchte, während die neapolitanische Schule mehr der naturalistischen Richtung huldigte, sind Antonio Pistocchi (geb. 1659, † 1726) und dessen Schüler Antonio Bernacchi (geb. 1690, † 1756); den letzteren, Lehrer des berühmten Senesino (eigentlich Francesco Bernardi, geb. 1680 zu Siena), nennt Händel den „König der Sänger". Seine Methode liegt noch jetzt dem italienischen Gesangsunterrichte zugrunde[1]).

Einem kirchlichen Vorurteile verdankt die Geschichte der Musik die Barbarei des Kastratengesanges. Von der Kirche kam diese entsetzliche Unsitte auf die Bühne und hat sich bis nahe an die Gegenwart erhalten.

Mit der Oper war die Bedeutung der Orchesterinstrumente gewachsen; Scarlatti hatte insbesondere dem Bogeninstrumentenquartett eine größere Bedeutung gegeben. Unter den Bogeninstrumenten war das wichtigste die Violine. Schon geraume Zeit, ehe von nationalen italienischen Lauten- und Geigenbauern die Rede war, blühte im Süden die Kunstfertigkeit deutscher Meister des Instrumentenbaues: Joh. Kerl, Lukas Mahler (Beginn des 16. Jahrh.). Etwas später zu setzen ist Kaspar Tieffenbrugger (Duiffo-

[1]) Nach Riemanns Angabe beruft sich das von H. F. Mannstein 1835 herausgegebene „System der gr. Gesangsschule des B. von Bologna" ohne Berechtigung auf Bernacchi.

Digitized by Google

pruggar)[1]) aus Freising, der seit etwa 1559 in Lyon ansässig war. Er starb 1571. Andere Angehörige der Familie nennt Baron in seinem Werke „Historisch-theoretische Untersuchung . . der Lauten" 1727. Ein Magnus Tieffenbrugger wohnte 1607 als Instrumentenmacher in Venedig. Gute Instrumente (insbesondere Baßviolen) baute Gasparo de Salo, Instrumentenmacher zu Brescia (um 1565—1615?), vortreffliche Theorben der Deutsche Buchenberg in Rom (um 1600).

Um die Vervollkommnung der Violine wie der Bogeninstrumente[2]) überhaupt machte sich besonders verdient die Familie Amati in Cremona: Andreas Amati, Nicola Amati, der besonders vortreffliche Baßviolen baute, geb. 1535, † nach 1611, Antonio Amati, geb. um 1555, Girolamo Amati, geb. um 1556, † 1630, vor allem aber Nicola Amati, 1596—1684, der weltberühmte Geigenmacher, aus dessen Lehre wiederum die großen Geigenbauer Andrea Guarneri (blühte etwa 1650—95) und Antonio Stradivari[3]) (geb. 1644, † 1737) hervorgingen. Ein zweiter Girolamo Amati lebte 1649—1740. Der berühmteste Vertreter der Familie Guarneri war Giuseppe Antonio[4]), der Neffe Andreas' (geb. 1683, † 1767). Jakob Stainer[5]) (geb. 1621 zu Absom in Tirol, † 1683) brachte die Kunst des Geigenbaues von Cremona nach Deutschland; mit seinen Instrumenten wetteiferten die aus der Klotzschen Werkstätte in Mittenwalde hervorgegangenen des Matthias Klotz (um 1670—1696) und seiner Söhne Sebastian und Joseph Klotz, später Karl, Ägidius, Georg, Michael Klotz.

[1]) Vgl. M. H. f. M. G. XVI, 14. — H. Coutagne, G. D. et les luthiers lyonnais du 16e siècle. 1893. — Vgl. W. L. v. Lütgendorff, Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart. 1904.

[2]) Vgl. A. Vidal, Les instruments à archet. 1876—78. — Derselbe, La Lutherie et les Luthiers. Paris 1889. — Jul. Rühlmann, Geschichte der Bogeninstrumente. Braunschweig 1882. — Giov. de Piccolellis, Liutai antichi e moderni. Firenze 1885. — Weitere Literatur siehe in V. Schr. f. M. W. IV, 518 ff.

[3]) Vgl. über ihn die Schrift von Fétis. 1856. — A. Riechers, The violin . . . a treatise on Str. 1895. — Hill, A. Str., His life and work. 1902.

[4]) Vgl. H. Petherick, G. Guarneri. 1906.

[5]) Über ihn berichten S. Ruf (Innsbruck 1872 u. 1892) und F. Lentner. 1898.

Digitized by Google

Die ersten Versuche einer selbständigen **Violinkomposition**[1]) finden sich im Beginne des 17. Jahrh. bei **Biagio Marini**. Er lebte 1624—41 am Kurpfälzischen Hofe in Heidelberg, später in Venedig und starb 1660 in Padua. Sein Opus 1 („Affetti musicali" von 1617) enthält die älteste Soloviolinsonate. **Paolo Quagliati** war einer der ersten Komponisten von Kammerkantaten und Duetten (1623 Toffata für Violine mit Theorbe). Ferner sind zu nennen: **Carlo Farina** aus Mantua, lebte um 1625 in Dresden, dann in Danzig, später in Italien; **Giov. Batt. Fontana** († 1630), **Bartol. Montalbano** aus Bologna („Sinfonie" d. i. „Sonate ad 1 und 2 violini" usw.); **Massimo Neri** (1644—64 Organist an S. Marco, Venedig, 1664 Hoforganist des Kurfürsten von Köln („Sonate e Canzoni" 1644 usw.); **Giov. Legrenzi** (s. o.; Sonate a 2 und 3 und a 3, 5 und 6 voci; letzte Werke 1693). **Bologna**[2]) war lange Zeit ein Mittelpunkt der Instrumentalkomposition; hier entstanden Musikakademien[3]), hier wurde die technisch-formelle Seite der Violinliteratur der Frühzeit zum ersten Abschlusse gebracht. Die Anfänge selbständiger Instrumentalmusik bezeichnen die Tanzstücke. Anfangs ganz im Banne der Volkskunst („anfangs", d. h. von dem Augenblicke an, in dem die Instrumente, zu denen sich gegen Ende des 16. Jahrh. die Violine gesellte, höheren, bewußt künstlerischen Interessen zu dienen anfingen), emanzipierte sich die Instrumentalmusik durch die Tätigkeit der genannten Komponisten schon wesentlich vom vokalen Satze. Die „Sonate" wurde hier bedeutungsvoll; sie verdrängte die Instrumentalkanzone, ihre Form jedoch stand noch nicht ein für allemal fest: bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts verminderte sich die Anzahl der Sätze, und die Komponisten begannen die 4- und 3teilige Form als Norm anzunehmen. Im Gegensatze zur „Sonata da chiesa" (die Benennung kommt etwa 1650 auf) bezeichnete man mit „Sonata da camera" die Sonatenart, in

[1]) Jos. W. von Wasielewski, Die Violine im 17. Jahrh. Bonn 1874. — A. Schering, Geschichte des Instrumentalkonzertes. 1905. (H. Kretzschmars Kleine Handbücher Nr. 1.)

[2]) Zur Gesch. der Theater in Bologna vgl. Corrado Ricci, I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII. Bologna 1888. Vgl. V. Schr. f. M. W. VI, 422.

[3]) Drei derselben wurden im 17. Jahrh. gestiftet: de' Floridi, de' Filaschisi, de' Filarmonici; diese besteht noch heute.

Digitized by Google

welcher anfangs bloß Tanzstücke, nach und nach jedoch auch frei erfundene Sätze Aufnahme fanden, wodurch sich schließlich die volle Annäherung an die Kirchensonate ergab. Die Violine rückte immer mehr in den Vordergrund des künstlerischen Interesses (etwa von 1650 ab), und außer Bologna traten nunmehr noch andere Städte in den Wettbewerb zur Förderung des künstlerischen Lebens auch auf dem Gebiete der Instrumentalmusik ein.

Die ersten bedeutenden Namen, welchen wir begegnen, sind: Giovanni Battista Vitali, geboren um 1644 zu Cremona, wirkte in Bologna, trat 1674 in die Dienste des Herzogs von Modena und starb 1692. Der Schwerpunkt seines Schaffens liegt in der Kammersonate[1]). Giov. Batt. Bassani[2]), geboren 1657, war in Bologna tätig, wurde 1685 Kapellmeister zu Ferrara und starb daselbst 1716. Auf ihn gehen die Anfänge moderner thematischer Arbeit zurück, d. h. die Zerlegung und planmäßige Verwendung der ganzen und zerteilten Motive („Balletti" usw. für Violino e Violone overo Spinetto con il 2 Violino a beneplacito 1677; Sinfonie für 2 e 3 Instr. con il B. c. per l'Organo 1683 usw.; auch bedeutende Vokalwerke, Solokantaten mit Continuo, Messen, Psalmen, Oratorien und Opern).

Gründer der römischen Schule und der erste klassische Vertreter des Violinspiels wie der Komposition für die Violine wurde Bassanis Schüler Archangelo Corelli, „il virtuosissimo di Violino e vero Orfeo dei nostri tempi", wie ihn seine Landsleute enthusiastisch nannten. Er wurde 1653 zu Fusignano bei Bologna geboren und zu Rom durch Simonelli im Kontrapunkt unterwiesen; er machte große Reisen und scheint in München, Heidelberg und Hannover gelebt zu haben, ließ sich aber 1680 dauernd in Rom nieder (Bekanntschaft mit Händel). Zuletzt war er Hauskapellmeister des Kardinals Ottoboni. Corelli starb am 10. Januar 1713 in Rom, auch in Deutschland hoch gepriesen. Er hat durch seine Kunst dem geächteten Instrumente der fahrenden Leute den Eingang in die Kirche verschafft. Wie die Instrumente ursprünglich einfach die Singstimmen spielten, so war auch die nächste Aufgabe der Instrumentalvirtuosen die, den vollen, runden Ton, der am meisten der

[1]) Proben in Riemanns „Alte Kammermusik".

[2]) Vgl. Fr. Pasini, Notes sur la vie de G. B. B. (Sammelb. der I. M. G. VII. (1906.)

Digitized by Google

seelenvollen Menschenstimme gleichkommt, zu gewinnen. Süßigkeit des Tones, Seele und Innigkeit des Vortrages zeichneten Corellis Spiel aus. Seinen Kompositionen ist edle Einfachheit des Stils eigen; Corelli legte den technischen Kunststücken des doppelgriffigen Spieles, das die deutsche Geigenmusik der Zeit besonders pflegte (s. u.), keinen hohen Wert bei. Wie G. Muffat bezeugt, ist der Meister als Schöpfer des Concerto grosso zu betrachten (Rom 1712). Hier ward er Torellis und anderer Vorbild. Unter dem Ausdrucke ist die Vereinigung von (durch Corelli bereits der Zahl nach festgestellten) drei konzertierenden Instrumenten und dem Grosso, dem Orchester, zu verstehen. Zu der Orchestertechnik der Italiener, die auch ihren Weg nach Deutschland usw. fand, trat erst das in Haydn gipfelnde Orchestrierungsprinzip in Gegensatz. Corellis Hauptwerke sind 48 Sonaten für 2 Violinen mit Begleitung eines dritten Instruments (Orgelbaß, Cello, Baßlaute oder Cembalo), 12 zweistimmige Sonaten Violine und Baß [cembalo], 12 concerti grossi für 2 konzertierende Violinen und Violoncello mit Begleitung des Streichquartetts[1]).

Unter Corellis Schülern, welche meist auch als gute Komponisten für ihr Instrument tätig waren, sind zu nennen: Pietro Castrucci (geb. 1689, † 1752 zu Dublin, Erfinder der violetta marina, für welche Händel in „Orlando" und „Sosarme" Soli geschrieben hat), E. Tessarini (geb. 1690), P. Locatelli (geb. 1693 zu Bergamo, † 1764 zu Amsterdam, Erfinder des mehrgriffigen Spieles), Francesco Geminiani (geb. 1667 zu Lucca, seit 1714 in London, † 1761 in Dublin, der Verfasser der ersten, englisch geschriebenen Violinschule), endlich G. B. Somis (geb. 1676 zu Piemont, † 1763), dessen Schüler Giardini (geb. 1716, † 1796 in Moskau) und Gaetano Pugnani (geb. 1727 zu Turin, † 1803) waren, welch letzterer seinerseits den Begründer des modernen Violinspieles, Viotti (s. u.), heranbildete.

Hochbedeutend, an Ausdruckskraft selbst Corelli zuweilen überragend war Evaristo Fel. dall' Abaco, geb. 1675 zu Verona, 1704 Violoncellist am Münchener Hofe, † 1742. Abaco ist ein Komponist von ebensoviel Formensinn wie Schönheits- und Stilgefühl.

[1]) S. Corellis op. 1—6, durch J. Joachim revidiert, in Chrysanders Denkmälern. Viele Bearbeitungen.

Digitized by Google

Er schrieb Violinsonaten mit Baß, vierstimmige Kirchenkonzerte, Kirchen- und Kammersonaten, siebenstimmige Konzerte[1]).

Der größte Geigenmeister außer Corelli („il maestro delle nazioni") war Giuseppe Tartini (eigentlich Tartic von kroatischem Ursprunge[2]), geb. 1692 zu Pisano in Istrien. Ursprünglich für das Kloster bestimmt, studierte er gegen den Willen seiner Eltern zu Padua die Rechtswissenschaft und hatte eine wildbewegte Jugend, die mit der Entführung der Nichte des Kardinals Cornaro abschloß. Er mußte fliehen und fand Zuflucht in einem Franziskanerkloster. Hier bildete er sich im Violinspiele aus. Nach zwei Jahren durfte er nach Padua zurückkehren; als er den Violinisten Francesco Maria Veracini (geb. 1685, † 1750) spielen hörte, begann er aufs neue zu studieren. 1721 wurde er an der Basilica di Sant' Antonio zu Padua angestellt; 1723—25 war er vorübergehend in Prag beim Grafen Kinsky angestellt und 1728 errichtete er in Padua seine hohe Schule des Violinspieles. Auf die Entwickelung der Kunst des Violinspieles hat Tartini durch seine „Kunst der Bogenführung", sowie durch seine von klassischem Geiste getragenen Violinkompositionen, Sonaten (42 gedruckt, 48 in Manuskript) und 24 Violinkonzerte, bahnbrechend eingewirkt. Die Theorie der Musik verdankt ihm die Entdeckung der Kombinationstöne, sowie eine höchst bedeutsame Auffassung des Tonsystems, nach welcher der Mollakkord nicht als Milderung und Abschattung, sondern als der polare Gegensatz des Durakkordes aufgefaßt wird. Tartini starb am 16. Februar 1770 zu Padua. Aus seiner Schule gingen unter anderen Pietro Nardini (geb. 1722, 1753—67 in Stuttgart, † 1793 zu Padua) und Antonio Lolli (geb. 1730, 1762—73 zu Stuttgart, bis 1778 in St. Petersburg, † 1802 in Sizilien) hervor.

Die Technik hat wesentlich gefördert Giuseppe Torelli (geb. um 1650 zu Verona; er war 1698 markgräfl. Kapellmeister in Ansbach, † 1708 in Bologna). Er schrieb als einer der ersten concerti grossi und ist als Schöpfer des Soloviolinkonzertes anzusehen

---

[1]) Vgl. D. d. T. i. Ö. I. und IX. — Bearbeitungen in Riemanns Collegium musicum.

[2]) Vgl. „Die Musik" 1905 I. — Biographien von Fanzago (1770), J. A. Hiller (1784 usw.), G. Benedetti 1897, M. Tamaro 1897. — Viele Werke in Neubearbeitungen. Über T.s Stellung als Theoretiker ist Riemanns Geschichte der Musiktheorie zu vergleichen.

Digitized by Google

(op. 6 u. 8). Auf ihm baute der schon früher genannte Antonio Vivaldi (um 1680—1743) weiter. Sohn eines Geigers zu Venedig, wurde er selbst ein weithin berühmter Meister auf diesem Instrumente. Die für die Violine geschriebenen Kompositionen haben seine Opern überdauert (12 Trios für 2 Violinen und Violoncello; 18 Violinsonaten mit Basso; „Estro poetico"; 12 concerti für 4 Violinen, 2 Bratschen, Violoncello und Orgelbaß; 24 concerti für Solovioline, 2 Ripienvioline, Bratsche und Orgelbaß; „Le quattro staggioni" [12 Konzerte]; „La cetra" [Konzerte]; 6 concerti für Flöte, Violine, Bratsche, Violoncello und Orgelbaß; 12 concerti für Solovioline, 2 konzertierende Violinen, Bratsche, Violoncello und Orgelbaß).

Als Violoncellist wird Francischetti in Rom genannt, der mit Alessandro Scarlatti so schön Duo gespielt haben soll, daß man meinte, „es sei ein Engel"; ferner Giacomo Bassevi, genannt Cervetto (geb. 1682, † 1783 in London als Direktor des Drurylanetheaters), und Luigi Boccherini (geb. 1743 in Lucca, † 1805 *in* Madrid), der auf dem Gebiete der Kammermusik Hochbedeutendes leistete (s. u.).

Im Orchester spielte das Klavier eine große Rolle, insofern der Kapellmeister vom Flügel aus dirigierte. Der Erfinder der modernen Klaviermechanik, welche an die Stelle der feststehenden Tangenten bewegliche Hämmer setzte, ist für Italien Bartolomeo Cristofali (oder Christofori), geb. 4. Mai 1653 zu Padua, † 1731, Hofklaviermacher von Cosimo III. in Florenz. In Deutschland kam auf dieselbe, jedoch primitivere Erfindung der auch als Komponist von Kirchenkantaten, Konzerten, Ouvertüren usw. bekannte Christoph Gottlieb Schröter (geb. 1699, † 1782), Organist in Nordhausen. Das neue Prinzip der Tonerzeugung, zu dem wohl das von P. Hebenstreit 1705 erfundene Hackbrett (Pantalon) einigen Anstoß gegeben haben mag, erlangte erst durch G. Silbermann in Freiberg, den ersten Erbauer des Pianoforte, Bedeutung. Sein Mechanismus ist im wesentlichen der heute als „englischer Mechanismus" bezeichnete. Silbermanns Schüler J. A. Streicher[1]) in Augsburg (1728—92) erfand den deutschen oder Wiener Mechanismus.

Auch für die Ausbildung des Spieles auf dem Klaviere gewann die neapolitanische Schule bahnbrechenden Einfluß. Alessandro

[1]) Vgl. die biogr. Skizze von F. Luib. 1886.

Digitized by Google

Scarlattis Sohn, Domenico Scarlatti (der „Emanuel Bach“ der Italiener), wurde 1685 in Neapel geboren, studierte bei seinem Vater und Gasparini in Rom (Bekanntschaft mit Händel 1709 in Venedig, den er hoch verehrte und nach Rom begleitete). 1715 wurde Domenico Kapellmeister am Vatikan, ging 1719 nach England und trat zwei Jahre darauf in portugiesische Dienste, die er nach fünf Jahren wieder verließ. Nach dreijährigem Aufenthalte in seiner Heimat ging Scarlatti 1729 an den spanischen Hof nach Madrid. Hier starb er, aufs höchste gefeiert, 1757. Scarlatti war ein großes Talent: glücklich geprägte Themen, deren Ausdruck durch die gleichzeitige italienische Violinmusik teilweise beeinflußt wurde, geschickte Arbeit, gefälliger Ausdruck sind seinen Klaviersonaten [1]) durchaus eigen. Die Form von Scarlattis Sonaten ist einsätzig und zweiteilig. Eine Durchführung erscheint höchstens in der Andeutung. Bei der großen Leichtigkeit seiner Arbeiten sind nicht seltene Schnitzer im Satze begreiflich. Charakteristisch für ihn ist zuweilen eine maßlose Stimmhäufung, die dadurch veranlaßt wurde, daß er dem dünn tönenden Klavichorde die größte Klangfülle abnötigen wollte. Die Wirkung vieler seiner niedlichen, geistvollen und pikanten Sätze ist auch in der Gegenwart öfters erprobt worden. Auch sein Sohn (s. o.) Giuseppe war als Klavierkomponist usw. tätig.

F. Durante (s. o.) erweiterte die Klaviersonate, indem er mehrere verschiedenartige, meist miteinander kontrastierende Sätze aneinanderreihte und zu einem Ganzen verknüpfte. Von Domenico Alberti, einem begeisterten Dilettanten aus Venedig († um 1740), stammen die sogenannten „Albertischen Bässe“ (auch „Dilettantenbässe“), d. i. die Einbürgerung jener späterhin so beliebt gewordenen, weil bequemen, freilich leicht einförmig werdenden Manier, die von der rechten Hand vorgetragene Melodie von der linken durch gleichmäßig sich wiederholende Akkordbrechungen begleiten zu lassen. Gediegener sind die Klavierkompositionen von Pietro Domenico Paradies, geb. 1710 zu Neapel, der seit 1747 in London als Komponist und Klavierlehrer lebte und 1792 zu Venedig starb (12 „Sonate di gravicembalo“, 2. Aufl. 1779, Opern u. a. m.).

[1]) Ungenügende Ausgabe von C. Czerny. Gute, praktischen Zwecken dienende Bearbeitung durch H. v. Bülow (Peters-Ausgabe). — Farrenc, Trésor des pianistes. — Einzelnes bei Pauer, Alte Meister usw. Eine kritische Gesamtausgabe, redigiert von Al. Longo, erscheint seit 1906 bei Ricordi, Mailand.

Digitized by Google

Auch im Orgelspiele hat Italien bahnbrechend gewirkt. Schon das 14. Jahrh. nennt den auch als Komponist bekannten Florentiner Francesco Landino[1] (il cieco) als einen gefeierten Orgelspieler († um 1391); in Italien wirkte Bernhard der Deutsche (Bernardo di Steffanino Murer), 1445—1459 Organist zu S. Marco, welcher das Orgelpedal in Italien eingeführt haben soll. (Vgl. jedoch oben.) Im 15. Jahrh. wird der Florentiner Squarcialupi („Antonio degli Organi"), † 1475, genannt. Im 16. Jahrh. wurde besonders Venedig ein Sitz des klassischen Orgelspiels: Willaert und Ciprian da Rore komponierten für die Königin der Instrumente. Meister im Spiele und in der Komposition waren die Organisten an S. Marco: Willaerts Schüler Girolamo Parabosco, Giovanni Andrea Gabrieli (s. o.), Claudio Merulo[2] (1533—1604) und „der Vater des wahren Orgelspiels" Girolamo Frescobaldi[3] (1583—1644), welcher den fugierten Stil wesentlich weiterbildete und in Joh. Jak. Froberger (1637—1641; s. u.) einen seiner bedeutendsten Schüler erzog. Ferner ist zu nennen B. Pasquini, geb. 1637, Schüler Marcantonio Cestis, Organist an St. Maria Maggiore, † 1710 in Rom. Aus seiner Schule gingen u. a. Gasparini und G. Muffat hervor.

Sie alle haben das hohe Verdienst, den deutschen Großmeistern auf der Orgel, welche teilweise auch ihre Schüler waren, nicht bloß die Technik des Spiels, sondern auch die kristallisierte Kunstform für dasselbe, die Fuge[4]), übergeben zu haben. Die höchste Ausbildung des Orgelspiels und der Komposition für das herrliche Instrument blieb freilich Deutschland vorbehalten.

---

[1]) Vgl. Joh. Wolf, Florenz in der Musikgeschichte des 14. Jahrhunderts. Sammelb. der I. M. G. III.

[2]) Vgl. Catelani, Memorie ... 1859. — Quirino Biggi, El. Merulo. 1861. Eine Festschrift zur 300 Jahr-Feier erschien 1904. — Mancherlei Neudrucke.

[3]) Vgl. über ihn Haberl im K. M. J. B. 1887.

[4]) Vorläufer der Fuge sind zunächst die erwähnten Formen der Caccia und des Kanons (der Name wird bereits im 14. Jahrh. gebraucht; im 16. heißt auch der Kanon „Fuga"; auch der nachahmende Vokalstil des 15. Jahrh. trägt die gleiche Bezeichnung); weiter Ricercare, Fantasia, Kanzone, Sonate in ihren fugiert gehaltenen Teilen usw. Sie sind charakterisiert durch ein- oder mehrmalige Durchführung des Themas, worauf ein neues Thema einsetzt. Einzelne Ausnahmen mit einem Thema kommen vor. Die eigentliche Fuge, eine ursprünglich instrumentale Form, entstand erst gegen Ende des 17. Jahrh.

Digitized by Google

Fünfter Abschnitt.

Die Entwickelung der Musik in Frankreich bis zum Auftreten Glucks[1]).

Des Anteiles französischer Meister des Mittelalters und der Frührenaissance an der Entwickelung der musikalischen Kompositionstechnik wurde oben bereits gedacht. Weiterhin gewannen die niederländischen Meister auf die französischen Musiker bestimmenden Einfluß. Als diese sich allmählich von der niederländischen Kunst losmachten, brachte das ihrer Musik, wenigstens was die Vokalkomposition anbelangt, nicht eben Vorteil. Dagegen gewann die französische Instrumentalmusik eine selbständige, die Oper mit der Zeit eine grundlegende, ja in gewisser Richtung bahnbrechende Bedeutung.

Wenn wir der Entwickelung der katholischen Kirchenmusik in Frankreich nicht im einzelnen nachgehen, so ist der Grund der, daß sie keine selbständige Stellung behauptet. Zunächst hielt sie im großen und ganzen an den durch die Niederländer aufgestellten Formen fest; weiterhin gewann die Reform Palestrinas auf sie Einfluß. Später, im Zeitalter Louis' XIV. und Lullys, wurde der von diesem vertretene Geschmack für die französische Musik verhängnisvoll, und in den folgenden Jahrzehnten änderte sie sich je nach dem Geiste und der Richtung des Tages. Es wird genügen, wenn wir den jedesmaligen Wechsel mit kurzen Worten andeuten. Im wesentlichen richtet sich daher unsere Aufmerksamkeit auf die Entwickelung der Vokalmusik, der instrumentalen Kunst und der Oper.

Zu Beginn des 16. Jahrh. herrschte im Vokalsatze noch durchweg die polyphon-verschlungene, die Tonstücke fugenartig aufbauende Technik; schon in der nächsten Folgezeit jedoch machte sich teilweise das Bestreben geltend, die Mannigfaltigkeit der Stimmen in einfacherer Weise zu einem Ganzen zu vereinigen. Ganz allmählich

[1]) H. M. Schletterer, Studien zur französischen Musik. Berlin 1884/85. — F. A. Guilmant, Archives des maîtres d'orgue. — Ch. Nuitter et E. Thoinan, Les Origines de l'opéra français d'après les minutes des notaires, les registres de la conciergerie et les documents originaux conservés aux archives nationales, à la comédie française et dans divers collections publiques et particulières. Paris 1886. — H. Expert, Les maîtres musiciens de la Renaissance française. Paris. — Chefs d'Œuvres classiques de l'Opéra français. Klassische Meisterwerke der französischen Oper. Leipzig.

nur vollzog sich dieser Übergang, der überdies in den einzelnen Ländern nicht gleichmäßig verlief. Es ist für uns von Wichtigkeit, zu bemerken, daß einige der Elemente, welche im Kampfe gegen den Kontrapunkt Bedeutung erlangten, hier schon zu einer Zeit vorhanden und in Gebrauch waren, als durch das Wirken eines Lassus und Palestrina der alte kontrapunktische Stil die höchste Höhe zu ersteigen begann. Dazu kommt noch ein anderer Umstand: solange die Melodie im Tenor lag, unterschieden sich die anderen Stimmen, wenn sie nicht in reichem figurativen Gegensatze zu ihr standen, in nichts voneinander; rückte die Melodie in die oberste Stimme, so mußte dies die Folge haben, daß die anderen Stimmen eine sekundäre Stellung, die von Begleitstimmen, einzunehmen begannen. Im Frankreich des 16. Jahrh. spielte der Psalmengesang eine große Rolle; nach dem Werke Goudimels[1]) griffen Kalvinisten wie Katholiken mit dem gleichen Eifer. In den französischen Psalmenwerken sind die eben erwähnten stilistischen Eigentümlichkeiten zu bemerken. Die reformatorische Bewegung kam dem sich von der kunstvoll ausgearbeiteten Polyphonie abwendenden Stilprinzipe insofern entgegen, als der kalvinistischen Kirche besonders am Worte und seiner deutlichen Hörbarkeit gelegen sein mußte. So finden wir denn z. B. in den „Psaumes" des Didier Lupi Second von 1549 (andere Bearbeitungen von L. Bourgeois, P. Davantes, Ph. Jambe de Fer usw.) die neue Richtung schon angedeutet: die reiche polyphone Stimmführung überwiegt zwar noch, aber auch der gleiche Kontrapunkt findet sich bereits, auch ist die erstere Art durchaus mehr nur angedeutet als breit durchgeführt. Noch deutlicher erscheint die Abwendung von dem kunstvollen Kontrapunkte bei dem Klassiker der ganzen Richtung ausgeprägt, bei Claude Goudimel selbst, in seinem Werke „Les psaumes de David, mis en rime français par Cl. Marot et Th. de Bèza, mis en musique à 4 parties . . ." Paris 1565. (S. o.) Dieses wurde das grundlegende Werk für den Kirchengesang der Kalvinisten französischer Zunge. Als Kompositionsprinzip ist die größtmögliche Einfachheit der Stimmführung zu erkennen; neben dem Tenor als Melodieführer tritt auch der Diskant als solcher auf. H. Albert nahm in seine

[1]) Über Goudimel s. o., ferner M. H. f. M. G. III, 191; XVI, 44; XVII, 116. — O. Douen, Clément Marot et le Psautier Hugenot. Paris 1879.

Digitized by Google

Arien zwei Melodien des Werkes hinüber, und die deutsche evangelische Kirche verdankt ihm die Melodien von „Wie nach einer Wasserquelle“ (Ps. 42), „Herr Gott, dich loben alle wir“ (Ps. 134), „Wenn wir in höchsten Nöten sein“ (Ps. 140), „Der Tag ist hin, mein Jesu bei mir bleibe“, „Nun danket all' und bringet Ehr'“ u. a. Unter den Nachfolgern Goudimels verdienen noch besonders genannt zu werden Pierre Santerre und der als eifriger Kalvinist bekannte „Phénix des musiciens“, Claude Lejeune[1]).

Von der geschilderten Bewegung wurde auch das mehrstimmige weltliche Lied[2]) berührt. Über die polyphone Behandlung der französischen Chanson im 16. Jahrh. sind wir, wenn auch noch nicht vollständig, so doch hinreichend unterrichtet, über die im 17. Jahrh. liegt noch wenig Material vor. War in den früheren Arbeiten die niederländische Konstruktionsart, wenngleich maßgebend, so doch in der Weise behandelt erschienen, daß z. B. Certon, Jannequin, Ducaurroy, „le prince des professeurs de musique“, ihrem französischen Naturell gerade hier vollauf hatten Genüge tun können, so zeigt sich auch das mehrstimmige Lied des 17. Jahrh.[3]) voll pikanter Rhythmik, lebhafter Melodik und launisch im Ausdruck; bevorzugten die Tonsetzer durchaus die Richtung auf die Homophonie, so ließen sie doch gerade den in Italien schon bemerkenswerte Blüten treibenden monodischen Gesang lange Zeit hindurch nahezu außer acht. Mersenne, der 1636/37 seine „Harmonie universelle“ veröffentlichte, nennt Boesset (le père), Claudin, Pierre Guédron, Chancy als die besten Liederkomponisten

[1]) E. Bouton, Esquisse biogr. et bibliogr. sur Cl. Lejeune natif de Valenciennes . . . Valenciennes 1845. (Katal. Lipmannsohn. 138.)

[2]) Quellen: J. Monnet, Anthologie française. Paris 1765. 4 Bde. — Das Chanson populaire bearbeitet in dem gleichnamigen Werke von Jul. Tiersot. Paris 1889. Die ältere franz. mehrst. Chanson vgl. in „Maîtres mus. de la Renaiss. française“ von H. Expert. — J. B. Weckerlins Schriften: Echos du temps passé. 3 Bde. Chansons popul. des provinces de la France. La chanson populaire 1886. Musiciana 1877, 90 und 99. Chansons popul. du pays de France. 2 Bde. 1903. — Eitner, 60 Chansons a. d. 1. Hälfte des 16. Jahrh. Publ. Bd. XXIII, 1899. — Über die Airs de Cour ist noch wenig bekannt. Das Material ist sehr zerstreut und nicht leicht zugänglich. Vereinzelte Notizen in der V. Schr. f. M. W., den „Sammelbänden“ und der „Zeitschrift“ der J. M. G. und bei H. M. Schletterer, Studien zur fr. Musik. Berlin 1884/85.

[3]) Vgl. Airs sérieux et à boire. (Ballard éd.). 1662 ff.

Digitized by Google

der Zeit; ihnen sind noch anzufügen Signac, N. Chastelet, Denis Mace, Estienne Moulinié, Fr. Richard, Nicolas Métru, deren Wirksamkeit die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts umfaßt. Alle schrieben sogenannte „Airs de Cour", meist vierstimmige Kompositionen. Insbesondere war Antoine Boesset als „phénix en cette matière" berühmt. Er wurde 1627 Intendant der Hofmusik, war 1632—43 Surintendant, wurde endlich Kgl. Rat und starb 1643. Auch als Verfasser der Musik zu vielen Balletten, ferner als Motettenkomponist machte er sich einen Namen. Von Moulinié erfahren wir gleichfalls einiges durch Mersenne, der Beispiele sogenannter Diminutionen von ihm angibt, Veränderungen der Melodie, die damals, entgegen dem Gebrauche der voraufgegangenen Zeit, von den Komponisten wenigstens teilweise niedergeschrieben wurden, um den Regel- und Zügellosigkeiten der Sänger ein Ziel zu setzen. Im ganzen fand die sonst weitverbreitete Sucht, zu „diminuieren", nicht viel Liebe in Frankreich. Wohl war die Sitte, zu beliebten Themen „Doubles" (Variationen) zu schreiben, weitverbreitet, die Gesangskunst kümmerte sich jedoch im ganzen wenig oder nicht um dergleichen Dinge. Gleichwohl finden wir schon ausgangs des 16. Jahrh. durch allerlei Koloraturen verbrämte „dramatische" Gesangsmusik. Doch blieben diese einstimmigen Kunstgesänge in Frankreich zunächst noch ohne Nachfolger. Der erste, welcher systematisch nach der Weise der italienischen Monodisten in Frankreich arbeitete, war der berühmte Michael Lambert, Lullys Schwiegervater, den maßgebende Stimmen der Zeit, wie die eines Boileau und Lafontaine, als Sänger hoch rühmten. Geboren 1610, gewann er durch seine den Italienern nachgeahmten einstimmigen, überreich verzierten Gesänge (Airs et brunettes 1666, 1—5stimmige Airs et dialogues, erschienen 1689) sogar Richelieus Beachtung und Protektion; offenbar jedoch reichte sein Kompositionstalent nicht allzuweit; außer einigen Vokalsätzen zu Balletten hat er selbst nichts für die Bühne geschrieben. Er erlebte noch das Aufkommen und die Alleinherrschaft Lullys und starb 1696.

Die Glanzzeit der französischen Musik beginnt unter der Regierung Louis' XIII. Was zunächst die Instrumentalmusik betrifft, so sind deren Anfänge unbedeutend; in der „Collection Philidor"[1]),

[1]) W. J. v. Wasielewski, „Collection Philidor" in der V. Schr. f. M. W. I, 531.

Digitized by Google

einer Sammlung von Instrumentalsätzen, Balletten usw. von 1540 ab, tritt uns als erster namhafter Komponist der Geigerkönig L. Constantin (seit 1624) entgegen. In seinen Tonsätzen wie in den anonymen Tänzen, Bourée (aus der Auvergne stammender Tanz von fröhlicher Bewegung im $^4/_4$-Takte mit Auftakt von einem Viertel und Synkopierung des 2. und 3. Viertels), Branle (bransle, Rundtanz mit Refrain), Courante usw., verrät die scharf zugespitzte Rhythmik und die eindringliche melodische Führung den Ursprung aller derartigen Musik, das Gebiet der volkstümlichen Kunst. Schon damals begegnen wir der den Franzosen eigentümlichen Neigung zu programmatisch schildernder Musik, wir finden in der genannten Sammlung einen „la pacifique" überschriebenen Satz, dem bezeichnender Charakter nicht abzusprechen ist. Man stellte Tänze zu „Suiten"[1]) zusammen (diese Bezeichnung selbst ist in Frankreich selten gebraucht worden, die in Rede stehende betitelt sich „Concert de plusieurs Airs"). Auch der Nachfolger Constantins, Dumanoir (seit 1657), machte sich als Komponist mehrstimmiger Tänze bekannt. Allein so Bedeutendes der Kunst dieser Leute nachgesagt wurde, so beweist doch der Umstand, daß Lully mit den Geigern, wie er sie vorfand, nichts anfangen konnte, weil sie keiner einzigen höheren Aufgabe gewachsen waren, daß diese Kunst noch nicht sehr hoch stand. Während dem Klavierstile Künstler ersten Ranges erwuchsen, blieb die Geigenkomposition auffallend zurück, und auch noch im 18. Jahrh., als besonders in Italien bahnbrechende Meister für die Violine aufgetreten waren, blieben die Tonsetzer Frankreichs an der für jene bedeutungslos gewordenen Form der „Suite" haften, ohne freilich auch nur im entferntesten an das heranzukommen,

[1]) Schon das Mittelalter kannte die Verbindung von Reigen und Nachtanz, die sich in der Zusammenstellung von Pavane und Gaillarde bis ins 17. Jahrh. erhielt. Die italienische Lautenmusik des 16. Jahrh. kennt bereits die Vereinigung zweier solcher Tanzpaare. Größer noch ist der Reichtum in der deutschen Suite des beginnenden 16. Jahrhunderts. P. Peurl stellte bereits 1611 mehrere Tonsätze über das gleiche Thema zusammen und wurde damit der Schöpfer der deutschen Variationensuite. Schein u. a. folgten 1617 usw. Erst Ende des 17. Jahrh. erscheint der Name „Suite", der damals auch in England bereits eingebürgert war, in der französischen Lautenmusik. Der Ausdruck „Partita" („Partie") ist älterer Herkunft. Couperin gebraucht „Ordre". Die These vom französischen Ursprunge der Suite ist endgültig abgewiesen. Vgl. H. Riemann, Zur Geschichte der deutschen Suite, Sammelb. d. I. M. G. VI, und Norlind, ebenda VII.

Digitized by Google

was die deutschen Altmeister später aus der Form zu machen verstanden haben. Der große Corelli hat zwar auch französische Schüler gehabt, aber deren Wirken blieb entweder bedeutungslos, oder sie schenkten ihre Kräfte dem Auslande. Erst gegen das Ende des 18. Jahrh. erstand dem Geigenspiele in Frankreich der eigentliche Begründer: Pierre Gaviniés[1]) (1726—1800), den Viotti als den französischen Tartini bezeichnet.

Die in die Zeit Ludwigs XIII. (1498—1515) zurückreichende französische Lautenschule gewann, abgesehen von der eigenen, noch eine weitere Bedeutung, für das Klavierspiel. Unter Louis XIII. waren als Lauteniſten berühmt Jules Perichon, Jean Ballard, Adrian le Roy, dessen „Instruction" 1574 auch in englischer Sprache erschien. Der bedeutendste Meister auf diesem Gebiete war Denis Gaultier[2]); er verschaffte dem in den Kreisen der „Gesellschaft" Louis' XIV. überaus beliebten Instrumente die weiteste Verbreitung. Geboren im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrh., erlangte er schon früh solchen Ruf, daß Mersenne ihn 1637 unter die Berühmtheiten des Landes zählte. Froberger hörte ihn 1653 in Paris. Sein Tod erfolgte gegen 1664. Seiner und seines Verwandten Jacques Gaultier Schule gehören die Lautenschläger Mouton, Gallot, Du But, Du Faur u. a. an. Denis Gaultiers Hauptwerk sind die von Fleischer in moderner Notierung herausgegebenen Stücke: La rhétorique des Dieux, kurze, programmatisch überschriebene Sätze von zum Teil großer Schönheit und eindringlichem Gepräge. In der Lautenmusik fanden verschiedene Vortragszeichen Verwendung, welche nachher in die Klaviermusik übergingen, so der Bogen, die Triller- und Verzierungsangaben. Gaultier kannte auch die in der späteren französischen Klavierliteratur eine so große Rolle spielende Variation (double). Der Zusammenhang der französischen Lautenmusik mit der englischen ist zum Teil nachweisbar; die englischen Einwirkungen auf den französischen Klavierstil sind noch nicht genügend aufgeklärt, vorhanden sind sie ohne Zweifel gewesen. Die französische Lautentabulatur fand durch E. G. Baron[3]) in Deutschland Aufnahme; noch Haydn hat sie benutzt.

[1]) Vgl. C. Pipelet, Eloge historique de P. G. 1802. — Fayolle, Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniés et Viotti. 1810.

[2]) O. Fleischer, Denis Gaultier. V. Schr. f. M. W. II. 1 ff.

[3]) Ernst Gottlieb Baron, Lautenvirtuos, geb. 1696 in Breslau, † 1760 in Berlin; er schrieb Geschichtliches und Theoretisches zur Laute.

Digitized by Google

Ganz Hervorragendes wurde in der Klaviermuſik[1]) geleiſtet. Wie in der Lautenmuſik bildete auch hier (neben der Chanſon) der Tanz den Ausgangspunkt, wie denn dieſer wahrſcheinlich ja überhaupt den erſten Beginn eines ſelbſtändigen Inſtrumentalſtils bezeichnet[2]). Das Haupt der Schule (ein Jean Titelouze[3]), geb. 1563 zu St. Omer, 1588—1633 [†] Organiſt in Rouen, bemühte ſich um Nutzbarmachung von Chromatik und Enharmonik; er gilt als Begründer der franzöſiſchen Orgelſchule) war Jacques Champion, nach ſeiner Beſitzung „de Chambonnières" genannt, erſter Clavecinſt der königlichen Kammermuſik. Er wurde um 1600 geboren und entſtammte einer Familie, aus welcher ſchon mehrere Mitglieder Dienſte als Organiſten getan hatten; faſt alle berühmten Klavierſpieler des 17. Jahrhunderts haben ſeinen Unterricht genoſſen. Als den tüchtigſten unter ihnen betrachtete er ſelbſt wohl Hardelle († vor 1680): dieſem hinterließ er ſeine handſchriftlichen Kompoſitionen. Chambonnières ſelbſt hat nur weniges herausgegeben, einige Stücke in ſeinem Todesjahre, 1670. Die Richtung, welche in François Couperin (jun.) ihren Höhepunkt erreichen ſollte, erſcheint in ihm ſchon bedeutſam angekündigt, und zwar nach der Seite der harmoniſchen Färbung wie derjenigen der figurativen Ausſchmückung hin: formell hatte die franzöſiſche Klaviermuſik zunächſt keine weſentliche Entwickelung durchzumachen, doch erfolgte in dieſer Zeit bereits eine ſtärkere Trennung der Klavier- von der Orgelmuſik. Andere Schüler des Meiſters, welche als Spieler oder Tonſetzer Ruf gewannen, waren Buret, Gabriel Rivers, Nicolas le Bègue, Henry d'Anglebert, Louis Couperin (geboren 1631 in Chaume, † 1665), und François Couperin (sen.) (1631 bis 1698); er wird als ſtrenger Orgelkomponiſt rühmend genannt.

[1]) Vgl. Weitzmann, Geſchichte des Klavierſpiels. Dazu: M. Seiffert, Geſchichte der Klaviermuſik. (3. Aufl. des vor. Werkes). I. Leipzig 1899. Einzelnes ſ. in der V. Schr. f. M. W., bei Schletterer a. a. O. Die Neudrucke ſind zahlreich (Couperin herausg. von Brahms). Sollen dieſe Werke praktiſch brauchbar gemacht werden, ſo bedürfen ſie z. T. der Bearbeitung in der im Texte angedeuteten Weiſe.

[2]) Die von Attaignant um 1530 veranſtalteten Sammlungen inſtrumentaler Muſik enthalten Magnifikate und Motetten für die Orgel, Chanſons und Tänze für Klavier. Alles dies ſind verzierte Vokalſätze. Beſondere Inſtrumentalformen wie Ricercari, Fantaſien, fehlen noch, nur das Prélude iſt vorhanden. Von den Tänzen ſtehen Pavane und Gaillarde bereits vereint (ſ. o.).

[3]) Vgl. Ritter a. a. O. — Guilmant, Archives des maitres d'orgue.

Digitized by Google

D'Anglebert[1]) war einer der bedeutenderen französischen Komponisten; sein Stil ist ernst und korrekt, die Linienführung stark mit ausschmückendem Zierat überladen. 1689 gab er „Pièces de Clavecin" heraus, darunter Variationen über die „Folies d'Espagne" und Bearbeitungen Lullyscher Tänze. Kurze Zeit nach der Publikation d'Angleberts erschienen — beides steht in ideellem Zusammenhange — beliebte Lieder aus Opern der französischen Meister mit anderen Texten als Trinklieder, dann Wortunterlegungen auf Couperinsche Instrumentalsätze, eine Mode, die auch nach Deutschland übergriff und hier recht wunderliche Blüten trieb. Es wäre leicht, analoge Fälle aus der Literatur anzuführen. Derartige parodistische Musik wurde in Frankreich besonders im Zeitalter der großen Revolution beliebt. Der Bruder der obengenannten beiden Couperin, Charles (1638—69), der Nachfolger seiner Brüder als Organist an der Kirche St. Gervais zu Paris, wurde der Vater des Komponisten, dessen Namen die Zeitgenossen nicht mit Unrecht das pomphafte „le Grand" beifügten, des François Couperin (jun.). Dieser wurde am 10. November 1668 zu Paris geboren, erhielt ohne Zweifel durch seinen Oheim François (Sieur de Crouilly) die erste musikalische Ausbildung und wurde auch 1698 sein Nachfolger an St. Gervais. 1701 erhielt er die Ernennung zum Kammerclavecinisten und Hofkapellorganisten. Er starb 1733 und hinterließ zwei als Organistinnen gerühmte Töchter Marianne und Marguerite Antoinette. (Die Familie stellte der genannten Kirche noch vier weitere Organisten.) Couperin veröffentlichte 1713 ff. vier Bücher von Klavierstücken, 1717 ein Schulwerk: „L'art de toucher le Clavecin", in demselben Jahre „Les gouts réunis ou nouveaux concerts, augmentés de l'apothéose de Corelli en Trio" und „L'apothéose de l'incomparable Lully".

Couperin bevorzugt den zweistimmigen Satz, schreibt aber auch drei- und vierstimmige Partien und mischt jezuweilen vollgriffige Akkorde ein. Die Melodien sind mit Schmuckwerk, Trillern, Mordenten usw. überladen. Nicht nur daran, daß die Stimmenzahl innerhalb eines Stückes wechselt, bemerkt man, daß der Meister sich vom Orgelstile zu befreien strebte, in dem z. B. Chambonnières immerhin noch befangen war; man ersieht dies auch daraus, daß

[1]) Vgl. Farrenc, Trésor XIX. 1871.

Digitized by Google

trotz der Festhaltung der kontrapunktischen Schreibweise der Oberstimme meist eine herrschende Melodie gegeben ist; ja, zuweilen stellt sich das Verhältnis zwischen ihr und den übrigen Stimmen schon als das von Melodie und bloßer harmonischer Begleitung dar. Couperins Suitenform hat nur wenig mit der durch Bach u. a. festgegliederten Art dieser zyklischen Form zu tun[1]). Von Bedeutung für diese wurde sie wohl nur durch die große rhythmische Vielseitigkeit, welche ja dem altfranzösischen Klaviersatze überhaupt eigen ist, sodann durch die Mannigfaltigkeit der Verzierungen und durch Couperins leichte und elegante Art des Ausdruckes. Wie die Gegensätzlichkeit der Motive, das Hauptwirkungsmittel der Instrumentalkomposition, innerhalb der Suitenform stets zu verfolgen ist, so auch in den Sätzen, in welchen Couperin nach formeller Änderung strebt, in den Rondos, doch hat er in dieser Form noch keinen bedeutenden Organismus geschaffen[2]).

Wären die Triller usw. in dieser Musik nicht zum großen Teile eine technische Notwendigkeit gewesen, um einzelne Töne besonders ins Ohr fallen zu lassen, etwas, dessen die alten Klaviere ohne weiteres nur wenig oder gar nicht fähig waren, so könnte man mit vollem Recht in der Überladung der melodischen Linien mit ausschmückendem Figurenwerk eine Analogie zu dem dem Zeitalter Ludwigs XIV. fehlenden Naturgefühle finden[3]). Wenn man Couperins Zeitgenossen Watteau als den typischen Maler der galanten Hoffeste bezeichnen darf, so den Musiker als den unübertrefflichen Genremaler seiner Zeit und ihres Geschmackes in Tönen; nicht des Geschmackes des Volkes, nur des Hofes: von dem „Volk" war damals in ästhetischen Fragen keine Rede. Des Meisters Kunst ist zierlich, graziös, durchaus vornehm und frei von jeglicher lasziven Beimischung; ihr Wesen möchte man weiblich nennen, fehlte ihr

---

1) Doch hat der junge S. Bach manchmal den Franzosen in seiner Tanzkomposition nachgeahmt.

2) Neuausgabe der Pièces de clavecin durch Joh. Brahms in Chrysanders Jahrbüchern.

3) Es ist in dieser Beziehung nicht uninteressant, darf aber nicht zu allzu weitgehenden Folgerungen veranlassen, die Überschriften von Couperins Stücken durchzusehen. Bestimmte Persönlichkeiten, Handlungen derselben, Charaktereigenschaften machen die Hauptsache aus; Naturschilderungen, bewegte Erscheinungen u. ä. finden sich nur selten illustriert. Übrigens gehen auch diese Überschriften auf die Lautenmusik zurück.

Digitized by Google

nicht jeglicher launische Zug. So mangelt ihr auch der sinnende Ernst, der anderen „französischen“ Kompositionen, die diesen Namen nicht zu Recht und auch wohl gegen den Willen ihres Urhebers tragen, ihr eigentümliches Gepräge verleiht, wie Bachs „französischen Suiten“. Es würde zu weit führen, den Einfluß der Hofluft auf die künstlerische Produktion darzulegen; doch zeigt er sich in nahezu demselben Umfange wie in der Literatur: daher der nicht hinwegzuleugnende konventionelle Ton, daher freilich auch im Gegensatze zu England die aristokratische Ausdrucksmanier. Nicht unerwähnt darf bleiben, daß mit der Stellung der Tonsetzer dem Hofe gegenüber sich ihre soziale Position im allgemeinen bedeutend hob: sie waren ein integrierender Bestandteil der Hofgesellschaft geworden, unter ihnen durfte sich auch der Adlige bewegen, ohne an seiner Stellung Einbuße zu erleiden.

Vertritt Couperin das ehrbare seßhafte Musikertum, so *sein* ungefährer Altersgenosse Louis Marchand[1]) das virtuose *Element*, dem die höfische Umgebung zum Fluche ward. Er wurde 1669 zu Lyon geboren und leistete schon als Knabe so Hervorragendes, daß er mit 14 Jahren bereits als Organist an der Kathedrale zu Nevers angestellt wurde. 1693 ging er nach Aurerre, später nach Paris; hier fand er an mehreren Kirchen einträgliche Beschäftigung, Schüler strömten von allen Seiten herbei, König Ludwig ernannte ihn zum Hoforganisten (Versailles) und verlieh ihm die Würde eines Ritters des Michaelordens. Grenzenlos verwöhnt, im sicheren Gefühle des Zaubers, den sein Spiel ausübte, ließ er sich Ungehörigkeiten aller Art zuschulden kommen. Während er schwelgte, darbten die Seinen; eine unverschämte Antwort, welche er dem König gab, der sich seiner Familie angenommen hatte, indem er die Hälfte von Marchands Gehalt dessen Gattin direkt einzuhändigen befahl, erbitterte den Monarchen so, daß er den Künstler aus Frankreich verbannte. 1717 kam Marchand nach Dresden, spielte mit größtem Beifalle, wich aber einem Wettstreite mit Bach, welchen der dortige Konzertmeister Jean Baptiste Volumier (1677—1728) sehr geschickt inszeniert hatte, aus, in dem Gefühle, in Bach den alle gigantisch überragenden Meister gefunden zu haben. Nach Paris zurückgekehrt, eroberte sich Marchand die verlorene Stellung bald zurück; aber das Leben

[1]) Vgl. A. Pirrot, L. Marchand. Sammelb. d. I. M. G. VI.

Digitized by Google

hatte den Mann nicht klug gemacht, die fabelhaften Summen, die er verdiente (durch Unterricht allein etwa 10 Louisdor täglich!), wurden verpraßt, und Marchand starb 1732 im bittersten Elend. Seinen berühmten Schüler Rameau werden wir später kennen lernen. 1705 ff. veröffentlichte Marchand 3 Bücher Klaviermusik. Irgendwelche neue und bedeutende Züge gegenüber Couperins Stil zeigen sie nicht; man ist berechtigt, zu sagen, daß Marchand weniger geistvoll arbeitete als sein Zeitgenosse Couperin und nicht in dem Maße wie dieser die Gabe edler Melodik und zwingender Charakteristik besaß[1]).

Das Zeitalter der Renaissance hatte die Begeisternng für das klassische Altertum und jegliche Art seines Kulturlebens geweckt; das Drama blieb von der gewaltigen neuen Strömung des Geisteslebens nicht unberührt. Waren im Mittelalter wie überall so auch in Frankreich auf die kirchlichen Darstellungen Volksschauspiele, die theatralischen Darbietungen der Passionsbruderschaften und seit dem 15. Jahrh. die Aufführungen der Clercs de la Basoche, einer privilegierten Vereinigung von Gerichtsbeamten, gefolgt, so war das nationale Element, das sich im Drama bisher gezeigt hatte, von der beginnenden Klassizität (Jodelles rohe „Kleopatra" machte etwa Mitte des 16. Jahrh. den Anfang) abgelöst worden. Von jetzt ab wurde das Drama immer energischer in die strengen Bahnen der klassischen Entwickelung oder, besser gesagt, in die Bahnen der für klassisch gehaltenen Entwickelung gedrängt. Der Weg, auf dem das Drama der Franzosen zur Vollendung geführt und die Oper Lullys im Sinne eines spezifisch französischen Kunstwerkes ausgebaut werden sollte, dem jedoch erst Gluck die Vollendung zu geben bestimmt war, dieser Weg war damit betreten. Schon Ende des 16. Jahrh. scheint der Versuch gemacht worden zu sein, die Idee einer klassischen Tragödie auch für die Musik zu verwerten. Wir sagen „scheint", denn über die Wirksamkeit der „Akademie für Dicht- und Tonkunst", für welche Karl IX. 1570 dem Jean Antoine de Baïf, geb. 1532 zu Venedig, † 1589 zu Paris, ein Privilegium erteilt hatte, wissen wir nichts durchaus Genaues. Immerhin ist es wahrscheinlich, daß in den von Baïf mit den besten Musikern von Paris veranstalteten Konzerten Werke der Art, wie sie in Venedig,

[1]) Kompositionen bei Guilmant a. a. O.

Digitized by Google

woher Baïf stammte, und sonstwo in Italien im Schwange waren, aufgeführt wurden, d. h. Werke dramatischen Zuschnittes, in denen aber die monodische Musik noch keine Stelle hatte: sie ersetzte durchweg madrigalische Musik. Von einem im Sinne der etwas späteren italienischen Monodisten komponierten musikalischen Drama war also durchaus noch nicht die Rede. Allein auch diese Bestrebungen verliefen im Sande, und das Aufkommen der Monodie in Italien weckte vorerst noch keinen Widerhall auf französischem Boden. Die politischen Verhältnisse mögen zum Teil die Schuld daran tragen, mehr aber noch findet diese Erscheinung ihre Ursache darin, daß vom Hofe keinerlei Initiative in der angedeuteten Richtung ausging, was ohne Zweifel hätte geschehen müssen, wenn die Sache zum gedeihlichen Beginnen hätte geführt werden sollen. Der Hof beschränkte sich auf glänzende Feste, deren musikalischen Mittelpunkt die Ballette bildeten. Als typisch für diese darf deren berühmtestes gelten, das „Ballet comique de la reine“[1]) (1581). Gesang, Tanz, rezitierte Dichtung, erstaunliche Künste des Maschinisten, feenhafte Pracht der Dekorationen und Kostüme wirkten hier zusammen. Der Stoff der „Handlung“ war selbstredend dem Altertum entnommen, aber nicht, ohne daß — naiv genug! — eine Huldigung an den Herrscher angebracht worden wäre: Circe, um deren Zauberkünste das Stück sich dreht, erklärt, nicht Jupiter weichen zu wollen, sondern — „si quelqu'un bientost doit triompher de moy c'est le Roy des François“. Auch dieses Stück ist nichts als eine Nachahmung jener prunkvollen italienischen Festvorstellungen, die ihren Weg überallhin, so auch nach dem Norden Europas fanden. Die Seele der ganzen Veranstaltung war ein als Geiger gerühmter Piemontese, Baltazarini (Beaujoyeulx), die Musik rührte von den Hofmusikern Lambert de Beaulieu und Salmon her. Madrigalmäßige Musik wechselt mit tastenden Versuchen in der Monodie, wobei selbstredend die Laute begleitet; die komponierten Dialoge erscheinen als eine sonderbare Mischung von ariosen, einfach deklamatorisch gehaltenen und kolorierten Melodieansätzen, denen jegliche gesunde Symmetrie fehlt; und doch liegt es, wie Ambros sehr richtig hervorhebt, wie eine dunkle Ahnung der späteren Opern-

[1]) Mit diesem Werke beginnt die große Reihe der Publikationen der chefs d'œuvre classiques de l'Opéra français; ihm schließen sich Opern von Cambert, Lully, Campra, Colasse, Destouches, Rameau usw. an.

Digitized by Google

arie im Sinne der französischen heroischen Oper in diesen krausen Tongängen. Dieser Umstand ist es denn auch, der das Werk für uns wichtig und wertvoll macht. Es bewegt sich in der Musik alles auf dem hohen Kothurne, auch die Ballettmusik (darunter die fälschlich als „Air de Louis XIII" bekannte „Air de la clochete"); die ganze Bewegung ist die aristokratischer, konventioneller Gespreiztheit, Hofmusik, der jedes ungezwungene, natürliche Element abgeht. In derselben Richtung entwickelte sich die musikalisch-dramatische Kunst zunächst weiter. Erst unter der Regierung Ludwigs XIV. begann die italienische Oper auch für Frankreich Bedeutung zu gewinnen. Um sich (während des Königs Minderjährigkeit) den Einfluß der kunstbegeisterten Regentin Anna von Österreich zu sichern, ließ Mazarin, dem die italienische Oper bekannt war, 1645 eine Operntruppe nach Paris kommen, in welcher Giacomo Torelli, der Maschinenmeister, das berühmteste Mitglied war. Die Italiener begannen mit „La Finta Pazza" des Venezianers Francesco Sacrati († 1650 zu Modena); zwei Jahre darauf folgte „Le mariage d'Orphée et Euridice" von Luigi Rossi. Rossi zog die französischen Sänger seinen Landsleuten vor; von den Komponisten erkannte er nur Ant. Boesset an. Der Erfolg des Unternehmens reizte die Franzosen wohl an, bewog sie aber noch nicht, mit ihrer eigenen künstlerischen Tradition zu brechen. Als Tonsetzer traten jetzt in den Vordergrund J. B. Boesset, des Genannten Sohn (er schrieb u. a. Musik zu Corneilles „Andromède", zu Dichtungen Perrins für die Kammermusik der Königin usw.), Jean Cambefort, François Chancy, Louis Molier u. a. Die Ballette wurden wie früher gepflegt. Die Italiener schienen schon wieder vergessen zu sein. 1654 kam, gleichfalls auf Mazarins Veranlassung, eine andere italienische Truppe nach Paris, welche die Oper „Thétis et Pélée" mit Carlo Caprolis Musik aufführte; zwischen die einzelnen Akte des Werkes war, um dem französischen Geschmack entgegenzukommen, je ein Ballett gelegt worden; wer der Komponist war, ist unbekannt. Die Musik der Ballette findet sich in der Coll. Philidor; Caprolis Partitur ist verloren. Caproli wurde infolge des Beifalls, den die Oper fand, „Maistre de la musique" (du Cabinet du Roy). Noch immer griff kein französischer Tonsetzer die doch mittlerweile nicht mehr ganz unbekannt gebliebene Idee der Oper auf, gewiß ein bedenkliches

Zeichen für ihre künstlerische Kraft. Inzwischen war Lully aus ganz bescheidenen Anfängen in immer wichtigere Stellungen aufgerückt. Ausgerüstet mit einem erstaunlichen Anpassungsvermögen, überall helfend dirigierend oder dienend, als Schauspieler und Tänzer unermüdlich tätig, als Komponist bereits genannt, mit der zum mindesten materielles Glück verheißenden Fähigkeit ausgestattet, an jedem Steine des Anstoßes aalglatt vorbeischlüpfen zu können, hatte er sich für die Hoffeste unentbehrlich zu machen verstanden. Aber auch er, welcher der Entwickelung der Dinge mit kühlem Kopfe folgte, griff noch nicht ein: er hielt seine Zeit noch nicht für gekommen, den Boden für die Oper am Hofe — und darauf kam es ihm einzig und allein an — noch nicht für genügend vorbereitet.

Die Schöpfer der französischen Oper wurden Pierre Perrin (1620—1675) und Robert Cambert, von denen uns der letztere als Musiker mehr als der Dichter Perrin interessiert und auch darum von größerer Wichtigkeit erscheint, weil die erste Idee einer französischen Oper ihm, nicht seinem Gefährten, vorschwebte. Er war um 1628 zu Paris geboren und hatte den Unterricht Chambonnières genossen. Trotz seiner Anstellung als Organist an St. Honoré hatte er 1658 in Nachahmung der Italiener die Oper „La Muette ingrate" komponiert, der ein Jahr darauf ein Stück Perrins „La Pastorale" folgte. Es hatte Erfolg, und beide Verfasser erhielten durch den Kardinal den Auftrag zu einer neuen Oper „Ariane ou le mariage de Bacchus". 1662 folgte die Oper „Adonis"; sie kam jedoch nicht zur Aufführung. Zur Hochzeitsfeier Ludwigs gab eine italienische Operntruppe den „Serse" des Cavalli, welcher selbst durch Mazarin nach Paris eingeladen worden war. Zum ersten Male hatten jetzt Cambert und Lully, welch letzterer die Zwischenballette komponiert hatte, Gelegenheit, ein großes und gutes Werk zu sehen. Auf den „Serse" folgte „Ercole amante" (von Cavalli?); dann trat wieder ein Stillstand ein. 1669 erhielt Perrin ein Privileg zur Aufführung französischer Opern (Académie royale de musique), für die er sich Camberts Hilfe sicherte.

Um die Entwickelung der Oper in Frankreich zu verstehen, ist es nötig, sich die ästhetische Stellung der Zeitgenossen ihr gegenüber klarzumachen. Die einen wollten keine Oper, sondern nur die Tragödie mit Musik; die anderen ließen nur die Italiener gelten, die dritten hielten das ganze Genre für ein Unding; man nahm die

Digitized by Google

Sache nicht einfach als etwas Gegebenes hin, wie in Italien, sondern sah ein unübersteigbares ästhetisches Hindernis darin, Personen in Versen singen zu lassen. St.-Evremond gab diesen Angriffen Ausdruck; die Oper sei „un travail bizarre de poésie et de musique, où le poëte et le musicien également gênés l'un par l'autre se donnent bien de la peine pour faire un mauvais ouvrage". Weiter kam noch hindernd hinzu, daß die italienische Oper nur vor den privilegierten Kreisen gegeben wurde; so war ein allgemeines Urteil nicht möglich. Schließlich wurde noch um die Gebrauchsfähigkeit der französischen Sprache gestritten, was den Fortschritt wenigstens in etwas und zuweilen aufhielt. Vergegenwärtigt man sich zu alledem noch die verschrobenen Begriffe Perrins vom Wesen der Oper, so wird man begreifen, daß auf diesem Wege eine gedeihliche Entwickelung ein Ding der Unmöglichkeit, daß das Eingreifen einer rücksichtslosen Hand unter allen Umständen geboten war; Perrin verwarf das Rezitativ, die leidenschaftliche oder schwärmerische Arie, er erkannte keinerlei dramatisches Interesse an der Oper an und hielt darum jegliche Intrige, jede logisch geschlossene Handlung in ihr für überflüssig. Was er mit seinen Arbeiten bietet, ist denn auch nur eine Reihe von Gesängen, keinerlei, wenn auch noch so bescheidenes, dramatisches Gefüge.

Um das neue Unternehmen sicherzustellen, trat der Dichter mit zwei Leuten in Verbindung, die ihm auf die Dauer keinerlei Nutzen brachten, mit dem Marquis von Sourdéac und einem Sieur de Champeron, Glücksrittern bedenklichster Art. Cambert komponierte für die erste Aufführung Perrins „Pomone", welches Werk trotz der schwachen Dichtung großen Erfolg erzielte. Der Tonsetzer war mittlerweile (1662 oder 63) Musikmeister der Königin Anna geworden, hatte neben Musikern wie Jean de Sablières, H. Dumont, Lully u. a. Motetten und lateinische Gedichte Perrins komponiert und 1665 „Airs à boire" veröffentlicht. Alles dies ist nur zum Teil erhalten oder unbekannt geblieben.

Die Existenz der, wie es schien, nunmehr begründeten Oper war sofort wieder in Frage gestellt durch die fortwährenden finanziellen Schwierigkeiten Perrins, die ihn sogar zu Dingen führten, welche einem gemeinen Betruge höchst ähnlich sahen, und die ihn denn auch in dieser Zeit, nicht zum erstenmal, ins Gefängnis brachten: er trat sein Privileg an den obengenannten Sablières ab, ver-

Digitized by Google

suchte aber aus dem Patente auch fernerhin Kapital zu schlagen. An Perrins Stelle trat Gabriel Gilbert, dessen Oper „Les peines et les plaisirs de l'Amour" mit der gleichfalls unvollständig erhaltenen Musik Camberts 1671 zur Aufführung kam und Beifall errang. Sablières, der mittlerweile eine Oper des H. Guichard „Les Amours de Diane et d'Endymion" für den Herzog von Orleans komponiert hatte, trat nun an seinen Textdichter das ihm von Perrin überlassene Privileg zur Hälfte ab; die rechtlichen Verhältnisse wurden infolgedessen so verwirrt wie nur möglich. Da griff auf Veranlassung Colberts, des Ministers von Louis XIV., Lully ein, verhandelte mit Perrin, erlangte von ihm die Abtretung des Patentes und für dasselbe die königliche Bestätigung. Die Absicht Molières, sich mit Lully zu vereinen, zerschlug sich. In dem wahrscheinlich am 13. März 1672 ausgestellten Patente heißt es: „Nous avons au dit sieur Lully permis et accordé, permettons et accordons . . . . . d'establir une Académie Royalle de musique dans nostre bonne ville de Paris, qui sera composée de tel nombre et qualité de personnes qu'il avisera bon estre, que Nous choisirons et arresterons sur le rapport qu'il Nous en fera, pour faire des représentations devant Nous . . . . des pièces de musique qui seront composées, tant en vers françois, qu'autres langues estrangères, pareilles et semblables aux Académies d'Italie; pour en jouir sa vie durant, et après luy celuy de ces enfants qui sera pourveu et receu en survirance[1]) de la dite charge de Sur-Intendant de la musique de nostre chambre, avec pouvoir d'associer avec luy qui bon luy semblera, pour l'establissement de la dite Académie . . . . lequel (Lully) pourra aussi establir des Escoles particulières de musique en Nostre bonne ville de Paris et partout où il jugera nécessaire pour le bien et l'avantage de la dite Académie Royalle." Die Opposition dauerte zwar noch zehn Jahre lang, erreichte aber nichts; der König besuchte die erste Vorstellung unter der neuen Leitung, und nach Molières 1673 erfolgtem Tode wies er seinem Schützlinge das Theater des Palais Royal an. Cambert ging nach England, woselbst er um 1677 starb. Nicht nur von seiten der Zeitgenossen und Nächstbeteiligten, Sourdéac, Champeron, Molière, hat Lully

[1]) surveillance?

Digitized by Google

Verunglimpfung erfahren; auch die Nachwelt hat ihn lange durchaus ungünstig beurteilt. Erst in unseren Tagen ist man dem Meister gerecht geworden. Mag er von dem Vorwurfe des Geizes und der Geldgier nicht ganz freizusprechen sein: sein Vorgehen gegen Perrin war durchaus korrekt und gesetzmäßig, und der Tausch, den die Akademie einging, war ebenso für die Sache wie für die Angestellten ein glücklicher; den letzteren verhalf er zu ihrem Gelde, zu dem sie unter der elenden Wirtschaft Sourdéacs nicht hatten kommen können, und was Geschick und Talent betrifft, so war Lully dem Cambert ohne Frage unendlich überlegen. Ein Rechtsbruch ist begangen worden, aber zu sagen, Lully habe ihn veranlaßt, geht nicht an.

Jean Baptiste de Lully[1]) (so die offizielle Schreibweise) wurde am 29. Nov. 1632 in Florenz geboren. Unter ärmlichen Verhältnissen aufgewachsen, besaß er kaum die nötigsten Elementarkenntnisse, als ihn im Alter von 13 Jahren der Chevalier de Guise, der Gefallen an ihm gefunden hatte, mit sich nach Paris nahm, um ihn der Schwester des Königs als Diener zu übergeben. Der Zufall half dem als Küchenjungen beschäftigten Knaben, und er konnte seiner Neigung, Violine zu spielen, bald unter gehöriger Anleitung Genüge tun. Später trat er in die Hofmusik der Prinzessin ein, verstand es, sich beliebt zu machen, fiel dann aber, vorlaut geworden, in Ungnade und mußte seine Stelle verlassen. Die unfreiwillige Mußezeit benutzte er, um bei Metru, Fr. Roberday, dem Komponisten von „Fugues et caprices à 4 parties" (Paris 1660), und Nic. Gigault, einem Schüler Titelouzes, Klavierspiel und Komposition zu studieren; dann glückte es ihm, unter die kgl. Musiker aufgenommen zu werden und nach kurzer Zeit (1652) die Oberaufsicht über die „24 violons du Roy" zu erhalten. Aber deren Leistungen befriedigten ihn so wenig, daß er mit Bewilligung seines Herrn eine Auswahl vornahm und in den sogenannten „16 petits violons" ein ausgezeichnetes Orchester organisierte. Freilich wurde diese Einrichtung sowie die Heranziehung der Violons zur Kirchenmusik durch Ludwig XV. wieder abgeschafft. (Später wirkten die Violons in der Kirche wieder mit.) Unermüdlich förderte Lully sein

[1]) Th. Lajarte, Lully. 1878. — E. Radet, Lully . . . 1891. — E. Rolland, Notes sur L. (Mercure musical). Chefs d'œuvre classiques de l'Opéra rançais. Leipzig.

Digitized by Google

Orchester, ohne sein Augenmerk von der Bühne abzuwenden. 1661 wurde er an Stelle des verstorbenen Cambefort Komponist und Oberintendant der Kammermusik, erhielt sein Naturalisationspatent und wurde Lehrer der kgl. Familie neben dem früher genannten M. Lambert, dessen Tochter er zur Gattin nahm (1662). Die fortdauernde Gnade des Königs versetzte ihn in glänzende finanzielle Verhältnisse und ermöglichte es ihm, die Zukunft seiner Familie für den Fall seines Todes sicherzustellen. Er starb am 8. Januar 1687.

Die wahren Lehrer Lullys sind Molière und Cavalli gewesen; jenem verdankte er die Kenntnis der Bühne und ihrer Anforderungen, diesem den Sinn für die dramatisch wirksame Linienführung der Melodie. Mit technisch subtilen Satzkünsten hat Lully sich nie abgegeben und nie abgeben wollen; das, wonach er strebte, war nicht eine mit intrikaten Kunststücken überladene, sondern eine die charakteristischen Momente der Handlung ins rechte Licht stellende Musik, eine Musik, die nicht um ihrer selbst willen Geltung beanspruchte, nicht als Selbstzweck erschien, sondern als Mittel des dramatischen Ausdruckes wirken wollte. Diesen Anforderungen, welche dem französischen Geschmacke durchaus entsprachen, kam Lullys Operndichter Quinault entgegen. Wort und Ton gelten in den Arbeiten beider als durchaus gleichberechtigt; den musikalischen Glanz der italienischen kennt Lullys Oper nicht. Seine wichtigsten Opern sind: „Cadmus et Hermione“ (1673), „Alceste“ (1674), „Thésée“ (1675), „Atys“ (1676), „Isis“ (1677), „Psyché“ (1678, Text von Corneille), „Bellérophon“ (1679, von Corneille), „Proserpine“ (1680), „Orphée“ (1681), „Persée“ (1682), „Phaëton“ (1683), „Amadis de Gaule“ (1684), „Roland“ (1685), „Armide et Renaud“ [1]) (1686), „Acis et Galatée“ (1687, von Campistron gedichtet). Lullys Opern, tragédies lyriques oder tragédies mises en musique, finden ihr Pendant im rezitierten klassischen Drama der Franzosen, welches vorwiegend rhetorischer Art ist. Das rhetorische Pathos ist auch das Ziel des Musikers. Die Musik schmiegt sich dem Akzente der Worte aufs engste an und folgt in Rhythmus und Tongang möglichst der natürlichen Dekla-

[1]) „Armide et Renaud“. Publ. á. M. W. Jahrgang XIII, Bd. XIV, 1. H. Leipzig 1885.

Digitized by Google

mation der Sprache, woraus sich die Häufigkeit des Taktwechsels bei Lully erklärt. So sehr war die sinngemäße Deklamation ihm Hauptsache, daß er, wie erzählt wird, wenn er die Melodien nach Gang, Akzent und Rhythmus festgestellt hatte, ihre Harmonisierung und Instrumentation seinen Schülern überließ. So trocken nun auch ein derartiger Stil zunächst erscheinen mag, der Kenner seiner Werke weiß, daß Lully der Sinn für schöne und edle Melodik nicht abging. Trotzdem würde, zumal da Lullys Orchester noch recht einfacher Art ist, seine dramatische Musik nicht in dem Maße, wie geschehen, Eindruck gemacht haben, wenn er nicht in Nachahmung der antiken Tragödie durch geschickte Einstreuung von Chören und Tänzen für Abwechslung gesorgt hätte. Der Tanz besonders erscheint bei Lully als integrierender Teil des dramatischen Ganzen, durch dieses motiviert und mit ihm aufs engste verflochten. Eine individualisierende Instrumentation im Sinne einer sorgsam abgetönten verschiedenen Gruppierung der Instrumente hat der Meister noch nicht gepflegt, doch läßt er den Streicher- und Bläserchor zuweilen auseinandertreten und letzteren selbständig wirken. Ebensowenig räumt er dem Orchester irgendwelche Selbständigkeit gegenüber der Singstimme ein. Die Tänze zeigen naturgemäß eine größere Mannigfaltigkeit des Baues. Die Lullysche Ouvertüre, welche aus zwei in sich kontrastierenden Teilen, einem pathetisch langsamen, der am Schlusse wiederholt wird, und einem lebhafteren und fugierten besteht, hebt sich von dem Ganzen selbständig ab. Die „französische Ouvertüre" wurde in der Folgezeit auch für die reine Instrumentalmusik bedeutungsvoll.

Auch für die Kirchenmusik war Lully in seiner Weise tätig. Auf diesem Gebiete wirkten ferner u. a. Abbé de la Barre, Organist der Kgl. Kapelle († 1678), dem Jacques Thomelin (bis 1693) folgte, Guillaume Gabriel Nivers, Jean Buterne, Henri Desmarets (Pseudonym Goupillier; 1662—1741), Pascal Colasse, François Lalouette (1651—1728), beide letztere Lullys Schüler. Hervorragendes leistete Marc Anton Charpentier, den de la Borde „le plus savant musicien de son temps" nennt. Er wurde 1634 geboren, studierte bei Carissimi in Rom und wurde, nach Frankreich zurückgekehrt, Musikmeister des Dauphin und Lehrer und Intendant der Musik des Herzogs von Orleans. Seine gründliche Musikbildung und die Vorliebe für den kontra-

Digitized by Google

punktisch verschlungenen Satzbau ließen ihn das Gebiet der Oper nur flüchtig streifen. Neben „Acis et Galathée“ (1678) und „Medée“ (1693) schrieb er Musik zu Dramen Molières und Corneilles. Sein Nachlaß (28 Bände) verrät, daß der Schwerpunkt seines Schaffens auf dem Boden der Kirchenmusik liegt: Messen, Psalmen, Oratorien in Carrissimis Art („Le reniement de St. Pierre“), Motetten, Kantaten und einige Instrumentalwerke. Charpentier starb in Paris 1704. Auch André Campra[1]) (1660—1744) ist hier zu nennen; berühmt wurden seine 1700 gedruckten Motetten, denen 1708 und 1728 seine Kantaten folgten. Campras Satz ist glänzend, melodisch und harmonisch reich, musikalisch interessant. Auch er verwendet das Orchester im Dienste der kirchlichen Kunst. Die Richtung auf das Prunkhafte im kirchlichen Stil sehen wir deutlich ausgeprägt in den Arbeiten von Michel Richard de Lalande, Lullys Nachfolger. Geboren 1667 in Paris, gab er schon als Knabe von seinem großen Talente Proben, schrieb dann Musik für das Jesuitentheater, gelangte als Lehrer in vornehme Kreise und gewann die Gunst des Königs, welchem er 60 Motetten für Soli, Chor und Orchester widmete. Er starb 1726. Von seinen dramatischen Werken sind zu nennen die Musik zu Molières „Mélicerte“ und die mit Destouches komponierte Ballettoper „Les Éléments“, an deren Aufführung 1721 der König Louis XV. selbst sich tanzend beteiligte. In seinen Motetten trennt Lalande Chor und Solopartien vollständig; in ihnen, die absolut nichts Kirchliches im Ausdrucke mehr haben, erscheint der virtuose Prunk auf den Gipfel getrieben. Dieser war aus der katholischen Kirchenmusik nicht mehr zu verdrängen.

Wir kehren zur Oper zurück. Colasse (s. o.), nicht sehr begabt, aber mit seines Lehrers Stil vertraut, errang Erfolg mit „Achille et Polyxène“, „Thétis et Pélée“, „Enée“, „Astrée“, „Jason“ u. a. Henri Desmarets schrieb die Opern „Didon“, „Circé“, „Iphigénie en Tauride“ u. a. m. Höher steht André Campra, geboren 1660 zu Aix in der Provence, 1684 Kapellmeister an der Kathedrale zu Toulon, dann in Arles und Toulouse in gleicher Stellung, endlich in Paris an Notre-Dame tätig. Er starb

[1]) Vgl. A. Pougin, A. Campra. 1861. — L. de la Laurencie, Notes sur la jeunesse d'A. Campra. Sammelb. d. J. M. G. X.

Digitized by Google

als Hofkapellmeister in Versailles 1744. Mit Rücksicht auf sein kirchliches Amt veröffentlichte er seine beiden ersten Opern unter dem Namen seines Bruders Josef. Die wichtigsten seiner Schöpfungen sind „L'Europe galante" 1697, „Le carneval de Venise", „Hésione", „Aréthuse", „Tancrède", „Iphigénie en Tauride" (mit Desmarets), „Télémaque", „Idoménée" usw. Außerdem komponierte er für Hoffeste eine Reihe von kleineren Opern u. a. m. Die klassischen Stoffe treten bei ihm zurück. Campras musikalische Erfindungsgabe ist recht bedeutend, seine Fähigkeit, zu charakterisieren, sogar hervorragend. Seine Opern hielten sich nicht auf dem Repertoire wegen der mangelhaften und unzusammenhängenden Textbücher, deren größten Teil Antoine Danchet schrieb. Es begannen jetzt die „Spectacles coupés" Mode zu werden, als deren Typus man das 1710 aufgeführte Opernballett Campras: „Les festes Vénitiennes" bezeichnen darf. Mit diesen Mischaufführungen begann die nationale Oper wieder auszuarten. Campras Schüler André Destouches[1]) (1672—1749) schrieb: „José", „Amadis", „Omphale" usw.

Inzwischen war in Paris der Geschmack an der italienischen Musik gewachsen; Campra und den anderen italienisierenden (Kirchen-) Musikern ist hier zweifelsohne ein großes Verdienst zuzuschreiben; man fing an, die französische Musik mit der italienischen zu vergleichen. 1702 veröffentlichte Abbé Raguenet die Schrift: „Parallèle des Italiens et des Français etc."; aus den Reihen der Lullyisten wurde sie erst 1705 durch Lecerf de la Vieville, Seigneur de Fresneuse, beantwortet, ohne daß das durch Raguenet angegriffene Institut der nationalen Oper dadurch gekräftigt worden wäre. Als nun 1729 eine italienische Truppe in Paris erschien, wurde sie mit Enthusiasmus aufgenommen, und es wäre wohl das Schicksal der dramatischen Musik Frankreichs, d. h. der großen Oper, entschieden gewesen, wäre ihr nicht in Rameau ein energischer Verteidiger erstanden.

Jean Philippe Rameau[2]) behauptet in der Musikgeschichte

[1]) Vgl. K. Dulle, A. E. Destouches. (Diss.) 1909.

[2]) Ältere Literatur siehe in Riemanns Lexikon. A. Pougin, Rameau, essai sur sa vie et ses œuvres. Paris 1876. — M. Brenet, Notes et croquis sur J. Ph. R. (Guide musical. 1898). — L. Laloy, R. (In Chatavoine's Maitres de musique.) Paris 1908. — L. de la Laurencie, J. Ph. R. (In „Les musiciens

Digitized by Google

als Komponist, als ausübender Künstler und als Begründer der modernen Harmonielehre einen hervorragenden Platz. Am 25. September 1683 zu Dijon geboren, besuchte er bis zu seinem 18. Jahre das Jesuitengymnasium daselbst, ohne jedoch viel andere Studien als solche in der Komposition und auf verschiedenen Instrumenten zu treiben. Der Vater, Organist an der Katharinenkirche, willigte nach langem Widerstreben ein, wie schon zwei seiner Kinder so auch diesen Sohn Musiker werden zu lassen, schickte ihn aber, um ihn von einer törichten Schwärmerei für eine junge Witwe zu heilen, nach Italien. 1701 nach Mailand gekommen, hatte Rameau vollauf Gelegenheit, die gediegenste italienische Musik kennen zu lernen, dauernden Eindruck empfing er jedoch nicht von ihr; später hat er diesen Mangel schmerzlich genug empfunden. Schon nach wenigen Monaten des Aufenthaltes in Italien überdrüssig geworden, kehrte er auf französischen Boden zurück, war aber aus Mangel an Subsistenzmitteln genötigt, das Leben eines fahrenden Künstlers zu führen. Glücklicherweise ging er nicht darin unter; im Gegenteil, erst jetzt trieb er ernsthaft theoretische Studien, auf Grund deren er sich 1706 in Paris eine Existenz zu gründen versuchte. Da der Plan mißlang, kehrte er nach Dijon zurück und studierte für sich emsig weiter. Die Sehnsucht nach der Hauptstadt ließ ihm keine Ruhe, 1717 kehrte er, nunmehr im Besitze gediegener Kenntnisse, nach Paris zurück. Louis Marchand förderte ihn eine Zeitlang, ließ ihn jedoch fallen, nachdem er die Gefährlichkeit des jüngeren Rivalen erkannt hatte. Aufs neue mußte Rameau jetzt sein Bündel schnüren: zuerst war er Organist in Lille, dann in Clermont als Nachfolger seines Bruders Claude (geb. 1671). In der Einsamkeit der Auvergne sann er über allerlei musiktheoretische Probleme nach. Auch Kompositionen, Motetten, Kantaten, Klavierstücke, entstanden jetzt. 1721 ging er zum dritten Male nach der Hauptstadt, und endlich glückte es ihm, festen Fuß zu fassen. Schon im folgenden Jahre gab er seinen „Traité de l'harmonie reduite à ses prin-

célèbres".) 1908. — H. Riemann, Präludien u. Studien. — J. Ph. Rameau. Sämtliche Werke, herausgegeben unter der Leitung von St. Saëns. Paris 1897. (Darin biographische Skizze über den Meister von Ch. Malherbe). — H. Riemann, Ausgabe von Klavierwerken (Steingräber) usw. — Henry, La théorie de R. sur la musique. Paris 1887. — H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie.

Digitized by Google

cipes naturels“ heraus. M. d'Alembert verschaffte dem Buche und den in späteren Schriften des Meisters niedergelegten Ansichten durch seine „Éléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau“ (1752 und spätere Aufl.) allgemeinste Anerkennung; F. W. Marpurg übersetzte das Werk 1757 ins Deutsche. Dann folgten Klavierstücke, Rameau wurde Organist an St. Croix de la Bretonnerie, unterrichtete viel und schrieb Einlagen und Musikstücke für die Comédie française u. a. Das Ziel seiner Wünsche war begreiflicherweise, daß die große Oper ihm ihre Tore öffne. Der Zufall führte ihn mit Voltaire zusammen, er komponierte dessen „Samson“, aber die Direktion verweigerte wegen des biblischen Stoffes die Annahme des Werkes. 1733 endlich — im Alter von 50 Jahren — sah sich der rastlos ringende Künstler am Ziele: sein „Hypolyte et Aricie“ (von Abbé Pellegrin gedichtet) wurde in der großen Oper gegeben. Es folgten „Les Indes galantes“ 1735, „Castor et Pollux“ 1737, „Les fêtes d'Hébé“ 1739, „Dardanus“ 1739, „La princesse de Navarre“ 1747, „Les fêtes de Polymnie“, „Le temple de la gloire“, „Les fêtes de l'Hymen et de l'Amour“ 1747, „Zaïs“ 1748, „Pygmalion“, „Platée“, „Naïs“, „Zoroaster“ (der umgearbeitete „Samson“), „Acanthe et Céphise“, „La guirlande“ (= „Les fleurs enchantées“), „Daphné et Eglé“ 1753, „Lysis et Délie“, „La naissance d'Osiris“, „Zéphire“, „Nélée et Myrthis“, „Jo“, „Le retour d'Astrée“, „Anacréon“, „Les surprises de l'amour“, „Les Sybarites“, „Les Paladins“ (1760), ferner nicht aufgeführte Bühnenwerke, eine unbeendete Oper und viele Divertissements zu Bühnenstücken.

Wir wissen aus Grimms „Correspondence littéraire“, daß alle Opern Rameaus anfangs starker Opposition begegneten. Der Grund kann nicht zweifelhaft sein: der Typus der französischen großen Oper, wie er durch Lully festgestellt war, erfuhr durch den Nachfolger keinerlei Beeinträchtigung oder, mit Rücksicht auf die dramatische Gestaltung, Erweiterung. Auch die, wie sie schon einzelne Zeitgenossen nannten, „psalmodierende“ Behandlung der Sologesänge, welche trotz der hier und da angewendeten Koloratur keinerlei italienische Einflüsse verraten, und die der Dialoge entspricht ganz dem Geiste Lullys. Die Einfügung kontrapunktisch festgegliederter Chöre war für das französische Drama nicht gerade ein Gewinn. Dagegen bedeutet die größere Harmonienfülle, die zuweilen das rechte, weise

Digitized by Google

Maß vermissen läßt, allzu pomphaft und in zu häufigem Klangwechsel auftritt, ferner die größere Freiheit, die dem Orchester gewährt wird, sowie dessen lebhafteres Kolorit vom kunstgeschichtlichen Standpunkte aus einen wesentlichen Fortschritt über Lully hinaus. Den Zeitgenossen erschloß sich die Bedeutung dieser Werke erst allmählich. — Wir erwähnten schon Rameaus Klavierkompositionen: auf diesem Gebiete wie auf dem theoretischen (im ganzen verfaßte er einige zwanzig theoretische Arbeiten) hat Rameau Unvergängliches geleistet; noch heute erscheinen Werke von ihm auf den Programmen ernst gerichteter Klavierspieler. Er bezeichnet hier insofern einen Fortschritt gegen Couperin, als sein Sinn für Gegensätzlichkeit der Abschnitte in den „Doubles" mehr geschärft ist, das virtuose Element mehr in die Erscheinung tritt und die Vollstimmigkeit breiter durchgeführt ist. Auch er, der letzte Vertreter der altfranzösischen Klavierschule, hat übrigens der Genremusik wie seine Vorgänger gehuldigt. Bekannt sind besonders die Humoreske „La poule", in der das Geschrei der gackernden Henne nachgeahmt wird, eine schöne Gavotte mit Doubles, Tambourin usw. Er veröffentlichte an sonstigen Werken u. a.: drei Bücher Klavierstücke, Nouvelles suites und Konzerte für Clavecin, violon et basse de Viole (1741). Rameau starb am 12. September 1764 zu Paris, von der Mehrzahl seiner Landsleute aufrichtig betrauert.

So sehr die große Oper auch, im ganzen genommen, Beifall gefunden hatte, es konnte nicht ausbleiben, daß sich im Volke das Verlangen nach frischen, melodiösen Gebilden, wie sie ja in ihm selbst von alters her lebten, und nach deren Nutzbarmachung für die Bühne regte. Die ersten Keime der komischen Oper (comédie à ariettes) liegen in den „Voix de ville", den Ausrufen der Verkäufer auf den Straßen. Schon Jannequin hatte sie mehrstimmig bearbeitet; charakteristisch ist ihnen zuweilen eine gewisse, wenn man will, dramatische Einkleidung insofern, als sie eben den Verkehr zwischen Verkäufer und Publikum voraussetzen. Später wurde mit dem Worte das Bänkelsängerlied und Verwandtes bezeichnet, dann übertrug sich der Name auf eine Gattung der Harlekinaden, in denen das Vaudeville [1]) der musikalische Schwerpunkt war. Sobald die

[1]) Der im Texte vertretene etymologische Ursprung des Wortes wird zuweilen bestritten; es soll bedeuten: vauls de ville (von „valoir", also: was auf der Gasse

Digitized by Google

Vaudevilles aus ihren bescheidenen Grenzen heraustraten und Ausschreitungen begingen, d. h. an die Kreise der höheren Schaubühnen rührten, begannen die privilegierten Theater scharfe Aufsicht über sie zu üben und den Schutz der Behörden für sich anzurufen. Aber die Gunst einflußreicher Gönner trug die Jahrmarktsbühne; ihr künstlerisches Niveau hob sich fortwährend, und schließlich gab man ihr die Bezeichnung „Opéra comique". Das Wort bedeutet zunächst nur ein prosaisches Schauspiel mit eingestreuten Vaudevilles. Es war erklärlich genug, daß das Volk „seine" Bühne in jeder Weise bevorzugte: hier kam zur Aussprache, was man sonst nicht sagen durfte; dem Scherze ward die Freiheit, an öffentliche Schäden zu rühren, gewährt. Trotz alledem gelang es den italienischen Buffonisten (s. u.), die französischen Kollegen totzumachen. Das französische Singspiel erwachte jedoch zu neuem, höherem Leben; es nahm Züge aus den alten Vaudevilles in sich auf, erhielt aber seine dauernde Lebensfähigkeit erst durch die Italiener.

Das erste französische Singspiel schrieb der gefeierte Philosoph Jean Jacques Rousseau[1]) (1712—78). Er hatte sich ohne Erfolg in der großen Oper versucht („Les muses galantes"; Fragmente einer andern Oper „Daphnis et Chloé" fanden sich in seinem Nachlasse) und war dann 1752 mit dem Singspiel „Le devin du village" erfolgreich gewesen. Seine theoretische Lehre von der Notwendigkeit der Rückkehr zur Natur ließ ihn den deklamatorischen Stil Lullys bekämpfen und die Berechtigung der Melodie als des natürlichen Ausdrucks gesteigerter Empfindung, der Melodie an sich also, welche keinerlei Rücksicht auf die Sprache und deren musikalische Elemente nimmt, verfechten, die Kontrapunktik verwerfen und die moderne Harmonie als „une invention barbare" bezeichnen. Niemand wird leugnen, daß in Rousseaus Vorgehen Methode liegt; freilich waren seine Voraussetzungen falsch. Die Kämpfe, welche zwischen der

der Stadt gilt); andere denken an die Stadt Vau de Vire und den normannischen Dichter Olivier de Basselin.

[1]) A. Jansen, Jean Jacques Rousseau als Musiker. 1884. — G. Becker, Pygmalion de R. 1878. — A. Pougin, J. J. R. musicien. 1901. — E. Istel, J. J. R. als Komponist seiner lyrischen Szene Pygmalion. 1901. — F. Hellouin, J. J. R. et la psychologie de l'orchestre. 1902. (Feuillets d'histoire musicale française). — J. J. Rousseau, Dictionnaire de Musique. Amsterdam 1768. Älteste Ausgabe der musikal. Schriften R.s in seinen gesammelten Werken von 1782 ff.

Digitized by Google

großen und der italienischen Buffo-Oper in Paris ausbrachen, als 1752 italienische Buffonisten nach Paris gekommen waren, veranlaßten ihn, auch theoretisch gegen die Lully-Rameausche Oper vorzugehen; er griff sie u. a. in seinem berühmten „Lettre sur la musique française" aufs schärfste an und sprach seinen Landsleuten so ziemlich alle und jede Fähigkeit zu musikalischer Gestaltung ab. Trotz aller Unterstützung verließen die Buffonisten jedoch schon 1754 Paris wieder. Rousseau trat 1773 nochmals mit seinem Melodram „Pygmalion" vor die Öffentlichkeit, das als erster Beginn der Zwittergattung des „Melodramas" Bedeutung hatte und auch in Deutschland Nacheiferung weckte[1]). Wenn er auch als Tonsetzer keine hohe Stufe einnimmt, so hat Rousseau doch als Kritiker ganz hervorragend gewirkt: eine Reihe wichtiger Punkte hat er aufgehellt; in vielem, was er angriff oder forderte, muß man ihm beipflichten, so z. B. in seinen Ausfällen gegen das die Handlung der Oper unterbrechende Ballett und in seinem Verlangen nach größerer Beteiligung des Orchesters an den inneren Vorgängen auf der Bühne. Wenn er aber der französischen Sprache vorwarf, daß sie wenig „modulationsfähig" sei, so hatte er damit unrecht; er selbst gab das auch zu, als der deutsche Meister Gluck aufgetreten war und mit seinen (französischen) Werken das Gegenteil bewiesen hatte.

Weiter ist zu nennen Antoine Dauvergne (1713—97), welcher sich nach Aufführung seiner Intermedien „Les troqueurs" und „La coquette trompée" (1753) trotz deren Erfolg wieder von dem Gebiete der komischen Oper ab und dem der tragédie lyrique zuwandte: „Énée et Lavinie", „Hercule mourant" (1761) usw. Da kein anderer französischer Tondichter in die Lücke trat, ergab sich die Notwendigkeit, italienische Werke in der Übersetzung aufzuführen. Die nächsten komischen Opern in französischer Sprache schrieb ein Italiener, Egidio Romoaldo Duni, welcher seit 1757 ständig in Paris lebte, woselbst er 1775 im Alter von 66 Jahren starb. Neben italienischen Opern schrieb er folgende für die Gattung bezeichnende französische Singspiele: „Ninette à la Cour" „Le peintre amoureux", „Docteur Sangrado", „La Veuve indécise", „La fille mal gardée", „Nina et Lindor", „L'isle des

[1]) Vgl. E. Istel, Die Entwickelung des deutschen Melodrams. 1906. Vgl. auch oben.

Digitized by Google

fous", „Mazet", „La bonne fille", „Le retour au village", „La plaideuse et le procès", „Le milicien", „Les chasseurs et la laitière", „Le rendez-vous", „L'école de la jeunesse", „La fée Urgèle", „La clochette", „Les moissonneurs", „Les sabots", „Thémire" (1770). Duni wurde der Vorkämpfer und damit der tatsächliche Begründer des französischen Singspieles, dem sein „Milchmädchen" auch in Deutschland Bahn brach. Außer ihm sind zu nennen: François André Danican, gen. Philidor[1]) (1726—95), zugleich berühmter Schachspieler, dessen Musik (Hauptwerke: „Le diable à quatre", „Le quiproquo", „Le soldat magicien", „Le maréchal ferrant", „Sancho Pança", „Le Bûcheron", „Le sorcier", „Tom Jones" [enthält das erste a cappella-Quartett], „Ernelinde", sein bestes Werk, „La nouvelle école des femmes", „Zémire et Mélide", „Berthe" [mit Gossec und Botson], „Persée", „Le dormeur éveillé", „Thémistocle", „Bélisaire" usw.) reizvolle Melodik, gediegener Satz und wirkungsvolle Instrumentierung kennzeichnen. Ferner Pierre Alexandre Monsigny[2]) (1729—1817), welcher mit seinen Opern: „Les aveux indiscrets" (1759), „Le cadi dupé", „Rose et Colas", „Aline", „L'île sonnante", „Le déserteur" u. a. durch wunderbar leichte, graziöse Melodik und treffliche Charakterzeichnung große Erfolge erzielte, an denen jedoch auch der geistvolle Textdichter Sedaine unbestreitbaren Anteil hat. An die Stelle trockener Deklamation war jetzt die geistreiche, feine Zeichnung getreten, an die Stelle der Dürftigkeit die liebenswürdige, leichtgeschürzte Grazie; dem melodischen Elemente wurde in der Romanze Raum geschaffen, die Monotonie des endlosen Rezitatives wich dem melodisch gesprochenen, fein geschliffenen Dialoge. Das Genre, in welchem der „esprit", die geistreiche Pointe und die unnachahmliche Grazie des französischen Naturells zur vollen Geltung kommen konnten, war gewonnen. So Bedeutendes diese Meister geschaffen hatten, so übertraf sie noch André Ernest Modeste Grétry[3]), der am 8. Februar 1742 in Lüttich geboren

[1]) P. J. Lardin, Ph. peint par lui-même. 1847.

[2]) Biogr. Arbeiten über ihn von Qu. de Quincy, 1818; Alexandr 1819; Hédouin 1820.

[3]) A. E. M. Grétrys Werke. Ausgabe Breitkopf & Härtel, besorgt von F. A. Gevaert, Ad. Samuel, Chevalier L. de Burbure, Th. Radoux, Ed. Fétis. Leipzig. (Vgl. V. Schr. f. M. W. VI, 584.) Ältere Literatur über Grétry s. in Riemanns Lexikon. — H. de Curzon, Grétry. 1907.

Digitized by Google

wurde. Wie Monſigny war auch er beſonders durch Pergoleſi zu eigenem Schaffen begeiſtert worden. 1759 war er nach Italien gekommen, um Kontrapunkt zu ſtudieren (in Rom bei Caſali), hatte ſich aber bald an die lebendigen Vorbilder der italieniſchen Oper gehalten und noch in Rom eine Oper: „La vendemiatrice“ geſchrieben. 1767 führte er in Genf „Isabelle et Gertrude“ auf, ging auf Voltaires Rat nach Paris, erwarb Philidors Freundſchaft und begründete 1768, nachdem ſein erſtes Werk für Paris, „Les Mariages Samnites“, unaufgeführt geblieben war, mit „Le Huron“ ſeinen Ruf. Es folgten zahlreiche weitere Arbeiten, darunter „Sylvain“, „Les deux avares“, „Zémire et Azor“, „Céphale et Procris“, „La fauſſe magie“, „Les événements imprévus“, „Le jugement de Midas“, „Aucaſſin et Nicolette“, „Richard Cœur de Lion“, „Guillaume Tell“, „Dénis le tyran“ uſw. Mit ſeinen Arbeiten für die große Oper hatte Grétry kein Glück, um ſo mehr mit den komiſchen Opern, die voller Feinheiten in der Linienführung, glücklich im Ausdrucke und gediegen in der Ausführung ſind. Grétry hat weit über die Grenzen Frankreichs hinaus gewirkt[1]). Er ſtarb am 24 September 1813 in Montmorency bei Paris.

Neben ihm ſind zu nennen: Nicolas Dalayrac[2]) (1753—1809), ein ſehr fruchtbarer Komponiſt („Le corſaire“, „Nina“, „Les deux petis Savoyards“, „Le chêne patriotique“, „Vert-vert“, „La priſe de Toulon“, „L'enfance de J. J. Rouſſeau“, „La pauvre femme“ u. a.), welcher mit ſeinen in gemütlich-tändelndem Tone gehaltenen, zum Teil, wie ſchon die Titel ſagen, politiſch tendenziöſen Opern vielen Erfolg hatte; ferner Nicolo Iſouard (1775—1818), welcher in der Folge die höchſte Gunſt beim Publikum fand. Obwohl er in die nächſte Periode hineinreicht, muß er, als auf dem Boden der komiſchen Oper ſtehend, hier erwähnt werden. Er begann 1794 mit italieniſchen Opern, darunter „Il barbiere di Seviglia“, arbeitete dann mit Kreutzer, Boieldieu[3]) und Méhul und ſchrieb ſelb-

[1]) Grétrys „Memoires“ (von 1789. N. A. 1795, deutſch von Spazier) ſind bedeutſam als Dokumente ſeiner Anſichten über die muſikaliſche Kompoſition; eine nahe Verwandtſchaft mit Glucks Ideen iſt nicht zu leugnen, indeſſen iſt Grétry radikaler. Eine Neuausgabe iſt beabſichtigt.

[2]) Vgl. Pixérécourt, Vie de Dalayrac. 1810. — A. Fourgaud, Les violons de D. 1856.

[3]) Boieldieu war der ſpätere Rivale Iſouards; ſeine Gunſt beim Publikum hatte auf Iſouards Arbeiten den beſten Einfluß, ſo daß Iſouard unter

Digitized by Google

ständig u. a. seine berühmten Werke „Cendrillon“ (Aschenbrödel) und „Le billet de loterie“ 1810, dann „Lulli et Quinault“ „Bayard à Mezières“ „Aladin“ usw.

Die komische Oper hat für Frankreich eine hervorragende Bedeutung. Diese ist neben der musikalischen vorwiegend eine kulturgeschichtliche[1]). Wir hörten, daß schon in den älteren Vaudevilles die politische Satire vielfach gepflegt wurde, und daß die Anfänge der komischen im Gegensatze zur großen Oper volkstümliche Wurzeln aufwiesen. Dieses Ursprunges blieb die komische Oper sich nicht immer bewußt. Den gewaltigen Umschwung der Dinge von der Monarchie Ludwigs XIV. zur französischen Revolution begleiteten Bühne und Literatur in getreuen Spiegelbildern. In der Zeit der parfümierten und gepuderten Schäfer und Schäferinnen erschienen die Bauern als Tölpel auf der Bühne, die nur Lachen oder Ekel erregten; im berüchtigten „Faublas“, dessen Verfasser, Louvet, im Nationalkonvent unter den Girondisten Tugend und Sittlichkeit predigte, wird die bürgerliche Canaille mit Fußtritten regaliert; zu alledem schweigt das „Volk“ ehrerbietig wie in den Stücken Philidors und Monsignys, als müsse das so sein. In Beaumarchais' „Le mariage de Figaro“ erscheint zum ersten Male als Grundgedanke der Kampf zweier Klassen, „die trotz ihrer zufälligen Verbindung einen tödlichen Haß gegeneinander hegen, von denen die eine nur den allgemeinen Umschwung erwartet, um sich an die Stelle der anderen zu setzen“ (Jul. Schmidt). 1791 dekretierte das Parlament das Erlöschen der Privilegien der großen Oper; die Freigabe des Rechtes zur Errichtung von Bühnen wurde zu zahllosen künstlerischen und geschäftlichen Versuchen benutzt. Am 16. August 1792 stürzte die alte, morsch gewordene Monarchie; die Italiener, welche wieder in Paris waren, flohen, die komische Oper allein blieb bestehen. Der Adel büßte seine Privilegien ein, die geistlichen Güter wurden konfisziert, patriotische Stoffe zu Operntexten bearbeitet, die parodistische Musik blühte. Man verkehrte Orpheus' Gesang: „J'ai perdu mon Euridice“ in ein Klagelied der Geistlichen:

J'ai perdu mon bénéfice
Rien n'égale ma douleur . . .

diesem Drucke seine besten Opern, „Jeannot et Colin“, „Coureurs d'aventures“ (Joconde), schrieb.

[1]) Vgl. zum ganzen Abschnitte M. Dietz, Geschichte des musikal. Dramas in Frankreich während der Revolution bis zum Direktorium. 1885.

Digitized by Google

Die komische und die große Oper wiesen zuletzt kaum noch irgendwelche nennenswerten Unterschiede auf. Henri Montan Berton (1767—1844) war hier bahnbrechend vorgegangen, seine Tendenzoper „Les Rigueurs du Cloître“[1]) behandelt die Geschichte eines wider ihren Willen im Kloster eingesperrten Mädchens. Der Stil der komischen Oper näherte sich mehr und mehr dem des rivalisierenden Institutes, zuletzt unterschied sie sich von der großen Oper nur durch den gesprochenen Dialog, dadurch, daß sie den Tanz ausschloß, und dadurch, daß sie moderne Stoffe aufgriff.

Wir haben, indem wir die Schicksale der komischen Oper skizzierten, der Entwickelung der „tragédies mises en musique“ vorgreifen müssen. Erinnern wir uns der Bestrebungen für die Wiedererweckung des klassischen Dramas; die Franzosen verdankten ihr Lullys und Rameaus Werke. Der Sinn für die großartige Welt des klassischen Altertums war den Franzosen noch auf anderem Wege, durch die Dramen Corneilles und Racines, aufgetan worden. Freilich, so viel das Altertum auch studiert, so sehr es verehrt wurde, verstanden wurde es herzlich wenig; wie der Sinn für die Natur tot war, so der für das Natürliche in allen seinen Äußerungen. Für Louis XIV. waren die holländischen Bauernmaler ein Greuel; das klassische Kostüm, welches Oper und Drama erfordert hätten, ersetzte eine phantastische, gewissermaßen hoffähige Tracht, und Aristoteles konnte nicht verhindern, daß in der Oper des Herrschers Lob gesungen wurde. Während die im Namen des Altertums geschaffene Konventionspoetik erst durch die Romantiker des XIX. Jahrhunderts fiel, wuchs der Opernbühne Frankreichs schon jetzt der kernhafte deutsche Meister heran, der das gewaltige Werk, sie zu reformieren, vollbringen sollte. Wie war die Sachlage, als Gluck eingriff?

„Orpheus“, „Alceste“, „Paris und Helena“ waren bereits geschrieben; fast zwei Jahrzehnte vorher hatte Gluck Rameaus Oper kennen gelernt. Sie hatte ihn ebensowenig befriedigen können wie die italienische Oper, welche in einem ihrer Vertreter, Piccini, ihm bei der Durchführung seines gewaltigen Reformwerkes in Paris entgegentreten sollte. Der hauptsächlichste Unterschied zwischen beiden Richtungen, wie er sich dem Meister aufdrängen mußte, war dieser:

[1]) Im ganzen schrieb er 48 Opern, 5 Oratorien und einiges an theoretischen Schriften.

Digitized by Google

hier eine Überfülle des musikalischen Elementes, ein Verneinen der notwendigen, dramatischen Geschlossenheit, dort das rücksichtslose Betonen des dramatischen Gefüges und das Gegenbild zur weichen italienischen Diktion in der scharfen französischen Deklamationsweise von Vers und Musik. Wohl erschienen auch Chor und Ballett als wesentliche Faktoren des dramatischen Baues, aber Gluck mußte sowohl in den von Rameau angewendeten imitatorisch gearbeiteten Chören ein Hindernis des dramatischen Ausdruckes erkennen wie in den das besondere musikalische Element nicht genügend berücksichtigenden Solopartien der Oper Rameaus eine Vernachlässigung der der Musik eingeborenen Gesetze, ohne deren Beachtung sie aufhörte, eine selbständige Kunst zu sein.

Deutschland bot Gluck nicht die Möglichkeit, sein Reformwerk zur Vollendung zu führen. Frankreichs Verdienst bleibt es, dem Deutschen das Verständnis und den nötigen Raum zur Verwirklichung seines Ideals gewährt zu haben.

Die Entwickelung der Musik in England[1]) bis zum Auftreten Händels.

Die englische Kirchenmusik erreichte ihren Höhepunkt in den Werken von Tallis, Bird und Gibbons. Aber die erzieherische Einwirkung der Werke dieser Männer auf den englischen Musikgeschmack war im ganzen recht gering: schon längst war ein farbenprächtiges Instrumentenspiel herangeblüht, und die verfeinerten und locker gewordenen Sitten von Hof und Gesellschaft wendeten sich von der kirchlichen Kunst ab. Thomas Tallis war bis 1540 Organist zu Waltham, ging dann nach London und wurde Sänger der Hofkapelle. Am 23. Nov. 1585 starb er. Tallis war ein großer Künstler; seine Harmonie ist rein und voll, interessante Nachahmungen finden sich allerorten, die Motive zeigen überraschend prägnanten Ausdruck. Trotz einzelner harmonischer Kühnheiten ist er im ganzen Diatoniker. Sein künstlerisches Ideal ist edle Einfachheit, doch zeigte er sein grandioses technisches Können, wohl um sich einmal

[1]) Allgemeine Quellenwerke vgl. oben. W. A. Barrett, English Church Composers. London 1894. Publikationen der „Musical Antiquarian Society". — Ein Verzeichnis der Schriften Edw. Rimbaults s. in Riemanns Lexikon.

Digitized by Google

mit Ockenheim zu messen, in der Riesenmotette zu 40 realen Stimmen „In alium spem non habui" und in dem kanonischen „Miserere". Motetten von ihm finden sich bei Barnard, Boyce, Burney usw. Sein Schüler und Freund William Bird, geb. 1543 in London, war 1563 Organist an der Kathedrale zu Lincoln und von 1569 ab in der Hofkapelle zu London. Trotz hoher Protektion glückte es ihm, dem eifrigen Katholiken, nicht recht, vorwärtszukommen. Er starb am 4. Juli 1623, mit dem ehrenden Beinamen eines Vaters der Musik geschmückt (Werke: Messen, „Cantiones Sacrae", „Psalms", „Sonets and Songs", „Gradualia" usw., Instrumentalmusik). Bird ist ein Meister ersten Ranges; ihm war es gegeben, für seine Gedanken, deren Reichtum bewundernswert ist, meist die vollgültige Form zu finden. Seine Werke wollen nicht ausschließlich mit der Grammatik geprüft werden; leichte und ungezwungene Arbeit, welche spielend alle Satzprobleme löst, wird man in ihnen stets finden, aber auch die schon erwähnten allgemeinen Fehler in der Kompositionstechnik der Zeit. Birds Musik ist auch darum noch besonders bemerkenswert, weil kirchliche und weltliche Texte oft ganz verschieden behandelt sind. Im Gegensatze zu Tallis zeigt seine Musik eine mehr subjektive Färbung, eine Erscheinung, welche sich durch die bitteren Erfahrungen seines Lebens leicht genug erklärt. Gleichzeitige andere katholische Tonsetzer waren Peter Phillipps, Richard Deering, Elway Bevin. Nahmen im allgemeinen die Komponisten bei ihren ›Anthems‹ (= „ant' hymns = Motetten") nur geringe oder keine Rücksicht auf die von der Kirche aufgestellten Regeln für die kirchliche Kunst, so bewegten sich die „Services" zunächst noch ganz in der Richtung, welche in Tallis' „Dorian Service" ihr klassisches Beispiel hat: es sind feste akkordische Gefüge, denen reicher polyphoner Schmuck fehlt. Bird räumt dem zu seiner Zeit blühenden und von ihm eifrig gepflegten Madrigale noch keinen Einfluß auf seinen kirchlichen Musikstil ein, wohl aber Thomas Morley (s. u.), der auch z. B. in einen „Burial-Service" kontrapunktisch-lebhafte Partien einfügte. Den vollsten Gegensatz zu Tallis' Service bedeutet der von O. Gibbons (in F), in dem sich bereits wieder die kontrapunktische Gelehrsamkeit behauptet. Es ist möglich, daß diese auffallende Erscheinung auf eine starke Gegenströmung gegen den mächtig anwachsenden Puritanismus zurückzuführen ist.

Digitized by Google

Der erste namhafte Instrumentalkomponist in England ist der „Vater der Virginalmusik“[1]) Hugh Aston († 1522), ein älterer Zeitgenosse von Fairfax. Sein schon merkwürdig instrumental ausgebildeter Tonsatz beweist, daß dieser Zweig künstlerischer Tätigkeit bereits auf eine Periode allmählichen Heranreifens zurückzusehen konnte. Wir kennen nur wenig Virginalstücke von Astons Hand (nur eines, „Hornpipe“, trägt überdies direkt seinen Namen); interessant sind sie dadurch, daß sie die Anfänge der Variation aufweisen, einer Form, welche in England zu hoher Blüte gelangen sollte. Die Art von Astons Technik (viele Läufe, Sprünge, Wechsel in engen und weiten Lagen, Kombinierung verschiedener Rhythmen) wurde durch Shelbye, Redford und William Blitheman ausgebildet, bis sie in Bird ihren Gipfel erreichte. Dieser bewies durch seine Variationen, welche zum Teil noch heute beliebt sind („The Carman's Whistle“), volles Verständnis für die Notwendigkeit, dem Instrumentenspiele jegliche Abhängigkeit vom Vokalsatze zu nehmen, schrieb in kühner Homophonie, harmonisierte schon ganz im modernen Sinne und variierte bereits die Melodie selbst. John Bull verdient neben ihm genannt zu werden, wenngleich das Maß seiner künstlerischen Begabung nicht sehr groß war. Er zeigte eine erstaunliche Technik und bildete insbesondere die linke Hand aus, der er Terzen- und Sextengänge in schnellstem Tempo zumutete. Bull wurde um 1563 geboren, war mit 19 Jahren Organist zu Hereford, wurde 1596 Professor am Gresham College, lebte nach 1613 in Brüssel, später als Organist an Notre-Dame zu Antwerpen und starb daselbst am 15. März 1628. Er war mit Sweelinik (s. u.) bekannt und vermittelte diesem wahrscheinlich die Bekanntschaft mit den englischen Werken. Versuche in Programmusik finden sich bei John Mundy. — Über die Orgelmusik bis 1550 und die Lautenmusik desselben Zeitraumes sind wir nur notdürftig unterrichtet. Aus dem Beginne des 17. Jahrhunderts sind von Bedeutung die Lauteniſten J. Dowland (s. u.), Fr. Cuttinge, Dan. Bachelor, Johnson u. a. In derselben Zeit fand die Violenmusik eifrige Pflege durch Anthony Holborne, Gibbons (s. u.), Deering, Maurice Webster, M. Peerson und John Okeover; dieser

[1]) Vgl. das Verzeichnis der Sammlungen von Virginal-(Klavier-)Musik in Grove's Dictionary unter Virginal-Book. Dazu vgl. M. Seifferts Geschichte der Klaviermusik (s. o.).

Digitized by Google

war 1619 Organist der Kathedrale zu Wells. Während die ersteren kleine Tänze oder Stücke mit programmatischen Überschriften komponierten, verfaßten Peerson und Okeover Fantasien (dreiteilig) mit Motiven, die bei letzterem teilweise ungewöhnlich bedeutend erfunden und modulatorisch interessant sind. — Über die „Orchester" können wir hinweggehen, da ihre Zusammensetzung im ganzen der auf dem Kontinente üblichen gleich war, d. h. man verwendete so viele Instrumente, als man zur Hand hatte und als irgend tunlich erschien. Künstlerische Rücksichten bei der instrumentalen Besetzung von Vokalwerken kannte man noch nicht, wie u. a. aus der Beschreibung des „Englischen Consort", die Prätorius gibt, hervorgeht; in diesem kam alles auf die „trefflich-prechtige, herrliche Resonantz", den möglichst starken Klang, an. Ausnahmen, wie die Gabrielische Orchesterbesetzung, bestätigen nur die Regel.

Unter der Regierung der Königin Elisabeth nahm der *englische* Handel einen gewaltigen Aufschwung, und neben Hof und Adel begann nunmehr auch die Kaufmannschaft an dem verfeinerten Genußleben teilzunehmen. Die weltliche Kunst kam jetzt zur Geltung. Kann sich die Musik der „Gesellschaft" dieser Tage (das Madrigal, die Kanzone usw.) an Vielseitigkeit und Glanz des Ausdruckes auch nicht mit der Dichtung Shakespeares messen, so wohnt ihr doch genug Anmut inne, um für sich selbst einstehen zu können. Eingeführt wurde das Madrigal aus Italien durch einen Kaufmann, Nicolas Yonge (1588), der neben Thomas Morley[1]) italienische Madrigale herausgab. Dieser letztere (1557 bis um 1604), ein guter Theoretiker und einer der liebenswürdigsten englischen Komponisten, schrieb selbst Madrigale, Kanzonen und Ballette. Seine Madrigale sind typisch für die ganze Gattung: sie zeigen steten Wechsel von homophonen mit polyphonen Stellen. Morleys Kompositionsart ist elegant und sicher, die melodischen Linien sind reizvoll, die Rhythmik, besonders in den Balletten, ungemein frisch, ja pikant. Neben Dowlands schönen Gebilden erscheinen die Madrigale als das unmittelbarst Empfangene in der älteren englischen Musik. Im allgemeinen zeigen sie in ihrer Tonalität kaum mehr ein archaistisches Gepräge, aber im Sinne ihrer Zeit sind sie insofern eigentlich nicht

[1]) Vgl. O. Becker, Die englischen Madrigalisten W. Bird, Th. Morley und J. Dowland. 1901. — Proben der englischen Madrigale in der schönen Sammlung W. Barclay Squire's (s. o.).

Digitized by Google

modern, als ihnen bedeutende Ansätze zur Verwendung chromatischer Kombinationen fehlen, wie solche in Italien teilweise wenigstens sehr beliebt waren. Das Chroma macht sich wohl in der gleichzeitigen Instrumentalmusik und in den „Ayres" (s. u.) geltend, aber auch hier nur gelegentlich und in bescheidenen Grenzen. An der großen Madrigalensammlung „The Triumphs of Orania", welche Morley 1601 zu Ehren der Königin herausgab, waren neben Morley in erster Linie beteiligt: Michael East, John Bennet, John Wilbye, Thomas Weelkes, John Milton. Die katholischen Meister lieferten keine Beiträge zu dem riesigen Werke. Auch Bird veröffentlichte einige Madrigale, mit welchen er dem italienischen Geschmacke huldigte (1588 und 1590), verlor aber später an der ganzen Richtung das Interesse. Das kann bei einem so ernsten Künstler nicht auffallen: als die Kunstform der Gesellschaft entwickelte und zersetzte sich das Madrigal mit dieser, sodann vermochten die Tertunterlagen auf die Dauer nicht zu fesseln, und endlich verflachte auch der interessante musikalische Bau der Madrigale mehr und mehr. Die ganze Richtung erreichte ihr Ende durch Peersons Madrigale („Mottects" 1630), denen er eine Orgelbegleitung beifügte.

Um 1600 hatte in Italien die große Bewegung begonnen, welche auf die Wiederherstellung des antiken Dramas zielte, dem Kontrapunkte ein Ende bereitete und die Oper, später das Oratorium ins Leben rief. Das Musikdrama fand in England keinen günstigen Boden, wohl aber die deklamatorisch gehaltenen Lieder, halb arioso, halb rezitativische Gebilde. Schon ein Jahr vor dem Erscheinen der „Nuove Musiche" Caccinis veröffentlichten (1601) Rob. Jones, dann Phil. Rosseter und Thomas Campion „Ayres", welche ganz in dem neuen Stil gehalten sind; doch unterliegt es keinem Zweifel, daß Caccinis Arbeiten schon längere Zeit vor ihrer Drucklegung verbreitet waren. Chorführer im Kampfe der englischen Musiker gegen den Kontrapunkt war der zuletzt genannte Campion, welcher 1618 eine theoretische Schrift über den Gegenstand veröffentlichte. Andere Musiker derselben Richtung, welchen das höhere Ziel der italienischen Monodisten fehlte, einer Richtung, die hier darum überaus flach und armselig erscheint, waren: Alfonso Ferrabosco, Thomaso Lupo (italienische Musiker waren seit Heinrichs VIII. Zeit in England ansässig), Angelo Notari, John

Digitized by Google

Cooper, der sich charakteristischerweise Giovannni Coperario nannte, William Corkine.

Nennenswerte Tonsetzer sind noch die folgenden: Th. Tomkins, begabter Kirchenkomponist, etwa 1590—1656, Giles Farnaby, Th. Ford, Th. Ravenscroft (Sammlung von „Catches" usw).

Eine Sonderstellung beansprucht John Dowland[1]), schon um seiner glänzenden Erfindungsgabe willen einer der besten englischen Tonsetzer. Er wurde 1562 geboren, reiste in Frankreich, später in Deutschland, wo er zu dem Herzog Julius von Braunschweig und zu dem Landgrafen Moritz von Hessen in Beziehung kam, sodann in Italien, wo er mit Luca Marenzio und Giovanni Croce in Verbindung trat; später folgte er einem Rufe an den Hof des kunstbegeisterten Christian IV. von Dänemark, wurde aber 1606 infolge seines Leichtsinnes entlassen und starb in seiner Heimat als königlicher Musiker Anfang 1626. Dowland schrieb vorwiegend „Ayres" und übersetzte den „Micrologus" des Ornithoparchus. Die kontrapunktische Verkettung der Stimmen spielt in seinen Werken keine hervorragende Rolle, auch vermeidet er es, die Stimmen durch kleines Figurenwerk tonmalerisch zu schmücken; ihr unwiderstehlicher Reiz liegt in ihrer rhythmischen Beweglichkeit, edlen Melodik und innigen Beseelung. Dabei versteht Dowland meisterhaft, die Stimmen trotz ihrer äußerlich geringen Verschiedenheit zu individualisieren; harmonischen Absonderlichkeiten geht er aus dem Wege.

Das streng konservative Element im Musikleben dieser Periode verkörpert Orlando Gibbons. Er wurde 1583 zu Cambridge geboren, war 1604 zweiter Organist der Kgl. Kapelle, 1623 in gleicher Stellung an der Westminsterabtei und starb auf einer Reise zu Canterbury am 5. Mai 1625. Mit Bull und Bird gab er Klavierstücke unter dem Titel „Parthenia" heraus; ferner schrieb er „Fancies" für 3 Violen, Madrigale usw. Seine (vorher nicht gedruckte) Kirchenmusik veröffentlichte Ouseley 1873. Gibbons schließt sich in ihr hauptsächlich an die Kunst des Tallis an, doch besitzt er mehr Sinn für ausdrucksvolle Melodik. Irgendwelche Zugeständnisse an den Geschmack des Tages hat er nicht gemacht. Der Grundzug seines Wesens ist künstlerischer Ernst, welcher jedem problematischen

[1]) Vgl. O. Becker a. a. O.

Digitized by Google

Experimentieren abhold ist. Die technische Arbeit ist musterhaft klar, seine Harmonie liebt majestätische Breite und Klangfülle. Höchstes Lob verdienen auch seine Madrigale, deren Tonalität verhältnismäßig wenig modern erscheint. Es fehlte ihm die leichte Beweglichkeit, um sich der neuen Strömung anzuschließen, daher überwiegt in seinen Kompositionen der strenge, oft elegische Ton. Seine Instrumentalmusik zeichnet sich durch keinerlei selbständige Züge aus.

Nach Gibbons' Heimgang hatte sich die Produktionskraft Englands auf musikalischem Gebiet erschöpft; auch die Zeit war der gedeihlichen Entwickelung des künstlerischen Lebens nicht mehr günstig: der mörderische Kampf zwischen König und Volk brach aus, welcher dem unglücklichen Herrscher Karl I. den Kopf kosten sollte. Die neue republikanische Macht suchte die Erinnerung an das Königtum soviel als möglich auszulöschen; schon vor der Hinrichtung Karls hatten die Puritaner Gesetzentwürfe im Parlamente durchgebracht, welche kirchliche Musikaufführungen verboten, auch hatten sie alle Orgeln, deren sie habhaft werden konnten, zerstört; dadurch gerieten viele Musiker in Not und Elend. Aber die einseitig-trübe Lebensauffassung des Puritanismus wurde der Menge rasch verhaßt, und bald stand, zumal da der Puritanismus nicht gegen die Musik als solche vorgegangen war — Milton, der edle Dichter, und Cromwell, der führende Staatsmann, liebten die Kunst —, die profane Musikübung wieder in Blüte.

Schon vor dem Anbruche des republikanischen Interregnums erschienen kirchliche Tonsätze nur noch sehr vereinzelt; sieht man von der großen Sammlung älterer Anthems usw. ab, die der Geistliche John Barnard 1641 herausgab, so ist nichts von großer Bedeutung darunter. Als Komponisten aus der republikanischen Zeit seien die folgenden genannt: William und Henry Lawes, beide Vertreter des deklamatorischen Stiles. Henry, geboren um 1595, ein Freund Miltons, dessen „Comus" er komponierte (1634), starb am 21. Oktober 1662. Seine Werke (Psalmen, Ayres und Dialogues) wurden mit hochtönenden Worten gefeiert; für unseren heutigen Geschmack sind sie ungenießbar. John Hilton (1599—1657) veröffentlichte eine berühmte Sammlung „Catch that catch can" und hinterließ handschriftlich interessante Dialoge für mehrere Stimmen mit Chor und unbezifferten Baß, welche ganz gelungene dramatische

Digitized by Google

Anläufe nehmen. Diese Dialoge („Hiob“[1]) u. a.), mit Personenverzeichnissen und teilweiser Angabe der Szenerie, repräsentieren gewissermaßen die Oper im Hauskleide. Auch die Oper selbst fand damals in England durch Davenant Eingang. Für die beiden ersten Aufführungen — den Opern: „The Siege of Rhodes“ (1656), The Cruelty of the Spaniards in Peru“ (1658), „Francis Drake“ (1659) ging eine Mischaufführung voraus, als Fühler der Stimmung im Publikum — waren Henry Lawes, Dr. Charles Colman, Kapitän Cook, Georg Hudson und M. Lock (s. u.) als Komponisten tätig. Nichts von diesen Werken ist erhalten.

Als Instrumentalkomponisten waren tätig: John Wilson (geb. 1594, unter Cromwell Musikprofessor in Oxford, † 1673), Simon Ives (1600—1662), John Playford, Davis Mell (berühmter Violinist), John Jenkins, der typische Instrumentalkomponist der Epoche (geb. 1592, † 1678). Er schrieb zahllose leicht erfundene, kontrapunktisch nicht ganz unbedeutende Fancies für die Violine; doch steckt viel Schablonenhaftes in ihnen.

So viel auch komponiert und musiziert wurde, als das künstlerische Resultat der ganzen Epoche ergibt sich das folgende: die Kirchenmusik war unterdrückt, der Wert der Profanmusik im künstlerischen Sinne nicht allzu groß. Es waren Ausländer, welche dem Kunstleben Englands neues Blut zuführten.

Nach der Wiederherstellung der Monarchie (1660) begann die Kirchenmusik sofort wiederaufzuleben, neue Orgeln wurden erbaut, der Kapelldienst ward wie früher organisiert. Zunächst wirkten noch Musiker, welche in der älteren Richtung des kirchlichen Stiles groß geworden waren: William Child (1606—1696), Benjamin Rogers (1614—1698), Christopher Gibbons, Orlandos Sohn (1615—1676). Aber ihr Lebenswerk blieb ohne Einfluß auf die Kunst, da Karls II. persönliche und für den Geschmack seiner Zeit zunächst wenigstens ausschlaggebende Neigung die Musik der Franzosen begünstigte. Es kam noch hinzu, daß wiederum, wie schon früher, in England eine Einwanderung berühmter ausländischer Künstler begann (Thom. Baltzer, der berühmte Lübecker Violinist [um 1630—1663], u. a.), welche erfolgreich in Wettbewerb mit den eingeborenen

[1]) Vgl. W. Nagel, Ein Dialog J. Miltons. M. H. f. M. G. 1897. S. 121 ff.

Digitized by Google

Muſikern traten und ſchließlich die Vorliebe für alles Fremde weckten. Daß dem ſo ſein konnte, iſt in erſter Linie dem zähen Konſervatismus zuzuſchreiben, mit welchem die engliſchen Komponiſten an der alten kontrapunktiſch-ſchwergefügten Form der „Fancy“ feſthielten, deren Tage vergangen waren. Karl hatte franzöſiſche Muſiker mit ſich gebracht und nach dem Muſter der „24 Violons du Roy“ ein Streichorcheſter bilden laſſen, welchem die vordem zur Begleitung der Anthems in den Kirchen gebrauchten Blasinſtrumente den Platz räumen mußten. Die Begleitung der Anthems geſchah in der Weiſe, daß (zuweilen) eine „Simfonie“ ſie einleitete und Ritornelle die Verſe verbanden. Die Neuerung wurde nach König Karls Tode wieder aufgegeben.

Die Kirchenmuſikſchule der Reſtauration wird vertreten durch die Tonſetzer Humfrey, Wiſe und Blow. Pelham Humfrey, 1647 geboren, wurde im Alter von 17 Jahren durch den König nach Paris geſchickt, um Lullys Arbeiten zu ſtudieren, kehrte nach drei Jahren in die Heimat zurück und ſtarb 1674. Er war außergewöhnlich begabt, kam aber nicht zur Reife; einzelne Grundſätze der Kompoſitionstechnik Lullys wurden durch ihn auf die engliſche Kirchenmuſik übertragen. Er komponierte 7 Anthems (bei Boyce gedruckt), ferner Muſik zu Shakeſpeares „Sturm“ u. a. Die engliſche Kirchenmuſik verdankt ihm dramatiſch lebhafteren Ausdruck und reicheren harmoniſchen Glanz, als ihr bis dahin zu eigen geweſen war; der ſchädigende Einfluß des Dramatikers zeigt ſich jedoch in Humfreys mangelndem Verſtändnis für die Wichtigkeit polyphoner Geſtaltung. Michael Wiſe (1648—1687) zählt ebenfalls zu den begabteſten engliſchen Meiſtern. Seine „Anthems“ verraten viel Sinn für edle Melodik und markanten Ausdruck. Der dritte im Bunde, John Blow[1]) (1648—1708), war ein ausgezeichneter, ſeine Schüler mit wahrhaft rührender Liebe fördernder und unterſtützender Menſch, dem als Tonſetzer freilich weniger Gutes nachzuſagen iſt. Er ſchrieb 11 Anthems, 3 Services (bei Boyce), Oden für verſchiedene Gelegenheiten, „Lessons“ für Harpſichord, „Amphion Anglicus“ (Geſänge) u. a. m. Blow wurde ſchon zu ſeiner Zeit ſehr überſchätzt. Sein techniſches Können iſt allerdings recht groß, wirklich ſchöpferiſche Kraft geht ihm dagegen nahezu

[1]) Vgl. das Sammelwerk von G. E. F. Arkwright: The old English edition. 25 Bde. 1889—1902.

Digitized by Google

vollständig ab. Seine Instrumentalmusik ist als Ganzes ungenießbar, die Rhythmik der größeren Werke leidet an Monotonie und Schwerfälligkeit, die Motive sind meist nichtssagend und konventionell, nur selten innerer Wärme entströmend. Bei ihm wie bei anderen macht sich die Reaktion gegen den maßlos trockenen deklamatorischen Ton der voraufgegangenen Periode geltend: die Stimmung begann ganz allmählich in das Gegenteil umzuschlagen, und man liebte es, bei vorspringenden Wörtern, in Kadenzen usw. ausschmückende Linien durch Fiorituren, Triller u. a. anzubringen. Man sehnte sich eben nachgerade aus dem öden Einerlei der deklamatorischen Richtung heraus, welche dem Gesange sein natürlichstes Element, die Frische unmittelbar gestaltender Empfindung, genommen hatte. — Um die genannten Meister lassen sich am leichtesten einige andere gruppieren: W. King († 1680), W. Tucker († 1678), H. Hall († 1707), welcher sehr gefeiert wurde, Th. Tudway († 1730), welcher eine großartige Sammlung englischer Kirchenmusikwerke anlegte, und Th. Turner († 1740), ein Freund Blows und Purcells, mit welchen er gemeinsam das „Clubanthem" komponierte.

Die soeben berührte Bewegung gegen den das Dramatische einseitig betonenden Geschmack der Franzosen hatte ihren Ursprung in dem lebendigen Volksgefühle, dem jede Art ausgeklügelter, unnatürlicher Kunstübung stets und allerorten auf die Dauer verhaßt ist. Wir sehen während der besprochenen Periode warmblütige und edle Volksmelodien entstehen und die Bewegung auch auf das Gebiet des Kunstgesanges übergreifen. Italiener wurden jetzt die Lehrer Englands; Pietro Reggio († 1685 zu London) schrieb eine Gesangschule, in welcher die Art, einzelne Töne zu verzieren, genau angegeben war. So sehr wurde man nun des trockenen Tones der deklamatorischen Gesänge satt, daß die Musiker auch die älteren Tonwerke von Deering, Lawes u. a. mit allen möglichen Schnörkeln versahen. Giovanni Baptista Draghi, 1677 Organist der Katharina von Braganza, komponierte eine Ode für einen Cäcilientag und „Lessons" für das Harpsichord in Suitenform. Nicola Matteis, ein ausgezeichneter Violinspieler, kam 1671 nach London und verbreitete die Kompositionen Vitalis und Bassanis, von welchen besonders die des ersteren auf Purcell (s. u.) Einfluß gewannen.

Digitized by Google

Gegenüber den fremden Künstlern bedeuteten die einheimischen im ganzen wenig, und es wäre wohl schon jetzt das Schicksal der nationalen Kunst in England besiegelt gewesen, wäre ihr nicht ein Retter erstanden.

Henry Purcell[1]) wurde als Sohn eines Sängers der Chapel Royal 1658 geboren, verlor den Vater schon im Alter von 6 Jahren und wurde von der Mutter mit drei Geschwistern unter ärmlichen Verhältnissen erzogen. Henrys Onkel Thomas Purcell und M. Lock unterstützten die Familie nach Kräften. Den ersten Unterricht erhielt der Knabe durch Kapitän Cook, einen der besten Lehrer seiner Zeit; ihn löste 1672 Humfrey ab, an dessen Stelle bei seinem Tode John Blow trat. Hatte Cook ihn in der strengen Kunst der Alten unterwiesen, Humfrey ihm die Musik der Franzosen zu erschließen gesucht, so war es Blows Sorge, seine technische Fertigkeit zur vollen Entwickelung zu bringen, vielleicht auch, dem Einflusse Humfreys entgegenzuwirken. Weitgehende Einwirkung auf des Schülers Stil hat jedoch auch Blow nicht gehabt; diesen bildete Purcell sich selbst, zum Teil an dem Vorbilde italienischer Meister. 1676 wurde er Kopist an der Westminsterabtei; das Amt gab ihm Gelegenheit, viele in den politischen Wirren zerstörte Werke zu ergänzen und kennen zu lernen. Blow führte den begabten und unendlich fleißigen Jünger in die literarischen Kreise ein, wodurch Purcells dauernde Verbindung mit der Bühne begann. 1680 trat der unermüdlich für seine Wohlfahrt besorgte Blow an Purcell die Stelle als Organist an der Westminsterabtei ab; zwei Jahre darauf wurde Purcell in der gleichen Eigenschaft an die Chapel Royal berufen. Schon am 21. November 1695 starb er, und fünf Tage darauf bereitete man ihm in der Ruhmeshalle des englischen Volkes, der Westminsterabtei, das Grab.

Unter seinen Hauptwerken sind zu nennen die folgenden: „Dido and Aeneas“[2]) (1680), die einzige wirkliche Oper Purcells, Kammersonaten, „The Yorkshire Feast Song“ (Ode zur Begrüßung Wilhelms von Oranien), Musik zu Shakespeare-Shadwells „Sturm“, zu Drydens „King Arthur“, zu Beaumonts und Fletchers „Bonduca“, endlich das große „Te Deum“ und „Jubilate“, welches

[1]) Vgl. M. H. Cummings, H. Purcell. London. 2. Aufl. 1899. (In Novelles „Great Musicians“). — Ausgabe d. Werke durch die „Purcell-Society“.
[2]) Neue Ausgabe durch die „Musical Antiquarian Society“.

Digitized by Google

bis 1743 alternierend mit Händels „Te Deum“ (von 1713) aufgeführt wurde, Anthems mit Orchester oder Orgel, Psalmen[1]), 12 Triosonaten, Lessons for the Harpsichord u. a. m.

Purcell schuf rastlos, man möchte zuweilen sagen, in ängstlicher Hast, wahrscheinlich, weil er fühlte, daß ihm, dem von Jugend auf Schwächlichen, das Ziel des Lebens kurz gesteckt sein werde. In dieser Gewißheit mag auch der Grund liegen, der ihn, bedauerlich genug, so bald sich von der Oper entfernen und dem von der Gunst des Tagesgeschmackes getragenen Schauspiele mit Musik zuwenden ließ. Das Wesen seiner Kunst ist gesund und kernig, die alte Vorliebe seiner Nation für volkstümliche, schöne Melodik war in ihm lebendig; sie hieß ihn, den wir aus diesem Grunde mit vollem Rechte einen nationalen englischen Tonsetzer nennen dürfen, gegen das pomphafte und doch zugleich hohle Deklamationsprinzip Lullys Front machen. Wohl wünschte er einmal der englischen Kunst die Fröhlichkeit der Musik Frankreichs, im ganzen aber hatte diese, welche er seicht und gassenhauerisch nannte, nicht seinen Beifall. So zeigen sich denn auch in seinen Werken nur geringfügige französische Einflüsse: in gewissen rhythmisch pikanten Stellen, in der Vorliebe für volle Harmonie, vielleicht auch noch in der häufigen Einfügung von Tänzen. Höher standen ihm die italienischen Meister. Als Eigentümlichkeiten seines Stiles kann man Purcells Vorliebe für das Moll-Geschlecht und die Sucht, die Melodien durch Rankenwerk zu verbrämen, anführen; auch in seinen Rezitativen findet man viele Läufe, sogar in die sich einzelnen Gesängen anschließenden und diese benutzenden Chöre gehen sie über; diese Manier wirkt dort besonders unangenehm, wo wir den Instrumenten eine schildernde oder malende Rolle zugeteilt sehen möchten, während Purcell die Singstimmen selbst illustrieren läßt. Ferner wird man als Mängel die oft nicht genügend ausgeführte Kadenzierung und die in den ersten Werken wenig scharf erscheinende Individualisierung der Stimmen bezeichnen müssen. Aber diese Fehler hat Purcell mehr und mehr überwinden gelernt.

Man fühlt die innere Freudigkeit, mit welcher Purcell die Form der Kammersonate, die in Italien sich schon zu bedeutender Höhe entwickelt hatte, seinen Ideen dienstbar machte: Kraft und

[1]) Neue Ausgabe bei Novello: Purcell's Sacred Music.

Digitized by Google

rhythmische Bestimmtheit in den Motiven, ein frischer Zug in den fugierten Sätzen, reicher Wechsel der Stimmung vom übermütig burschikosen bis zum weichen, elegischen Tone. Die langsamen Sätze, das lyrische Element der Sonate, weisen noch fast dieselben Züge auf; es fehlt noch jede gegensätzliche Bildung in ihnen selbst, und so erwecken sie nicht selten den Eindruck des Monotonen. Die Instrumentalmusik war eben immer noch in den Anfängen; ja, wenn man Purcells Klavierstücke betrachtet, so wird man gegenüber dem Reichtume, den 100 Jahre früher Birds Musik aufwies, von keinem Fortschritte, wohl aber vom Gegenteile sprechen dürfen. Auch Purcells Orgelmusik, obwohl technisch interessanter gebaut als die für das Harpsichord, zeigt keinerlei ins Auge fallende Vorzüge.

In seinen Chorwerken, den Anthems usw., wird man den hervorragenden Kontrapunktiker bewundern lernen; man wird stets den geborenen Dramatiker finden, dem sich mühelos und in den einzelnen Phasen seiner Entwickelung scharf umgrenzt jedes Werk aufbaut. Und doch, vergleicht man ihn mit dem Manne, der sein Erbe antrat und erfüllte, mit Händel, so fühlt man die Kluft, die beider Lebenswerk trennte; wohl wurzelt es in demselben Boden, aber wie Verheißung und Erfüllung, wie die scharf umrissene Skizze und das vollendete Bild steht das Lebenswerk Purcells dem Händels gegenüber. Das gilt insbesondere für die Chormusik beider Männer; und sieht man die dramatischen Arbeiten Purcells durch, welche im einzelnen viel Schönes, Großes und Wirkungsvolles enthalten, so wird man nicht wagen, ihnen (mit Ausnahme von „Dido and Aeneas") eine andere Bezeichnung als die von Halbopern zu geben, wie Chrysander sie nannte, eine Form, bei welcher die Poesie wie die Musik zu kurz kam. Auch hier rief alles nach einem rücksichtslos strengen Künstler, nach einem „Zuchtmeister", der sich hoch über den Tagesgeschmack zu stellen vermochte.

Purcell selbst war es nicht bestimmt, den letzten, entscheidenden Schritt vorwärts zu tun, aber sein heller, vorurteilsfreier Geist hat ihn geschaut; ahnend hat er den Weg beschrieben, auf dem seine geliebte Kunst der höchsten Vollendung entgegenschreiten werde, und „hätte Purcell", um Chrysanders Worte anzuführen, „bis in Händels Zeiten gelebt, er würde ihn am tiefsten verstanden und am aufrichtigsten bewundert haben".

Digitized by Google

Zweites Kapitel.

Die Entwickelung der deutschen Musik.

Überblick[1]). Die Gabe und Aufgabe des italienischen Geistes war die Ausbildung der Tonkunst nach der Seite der sinnlich wohlgefälligen Erscheinung gewesen. Die Musik ist dem Italiener vorwiegend die Kunst, das Schöne in tönend bewegten Formen darzustellen; das, worauf es ihm vor allem ankommt, ist Wohllaut, Ebenmaß der Form, Klarheit des melodischen Umrisses, Durchsichtigkeit der Gestaltung.

Dem deutschen Geiste ist die Musik vorwiegend die Kunst der Selbstmitteilung in tönend bewegten Formen. Auch ihm ist die musikalische Form etwas Wesentliches. Aber es kommt ihm weit mehr auf das Charaktervolle, Bedeutende, Gewichtige als auf Schönheit und Ebenmaß der Form an, weit mehr auf das, was die tönend bewegte Form zum Sprachzeichen des Geistes, zum Symbol und Organ der Persönlichkeit macht, als auf das, was die Schönheit der sinnlich wohlgefälligen Erscheinung bedingt.

Die deutsche Tonkunst kennzeichnet daher einerseits ein hoher, oft freilich auch herber Idealismus, der die Form schlechthin in den Dienst des Gedankens stellt und darüber nicht selten die Gesetze der formalen Schönheit vernachlässigt, andererseits ein ausgesprochener Individualismus, vermöge dessen sich in die Tonform das ganze Gemüt hineinlegt, das musikalische Schaffen zur „affaire d'état" wird.

Der Idealismus der deutschen Tonkunst bringt es mit sich, daß der Schwerpunkt ihrer Entwickelung nicht auf der formal-technischen, sondern auf der ideal-geistigen Seite liegt: die fortschreitende Entwickelung des Geisteslebens erzeugt den Fortschritt in der Kunst; die Entwickelung der Technik, die Vervollkommnung und Verfeinerung der Kunstmittel ist natürlich unentbehrlich, sie erst er-

[1]) Vgl. H. A. Köstlin, Die deutsche Tonkunst. Das deutsche Volkstum. Leipzig 1898.

Digitized by Google

möglicht jedesmal die Verwirklichung der neuen Ideen, die Ausgestaltung der neuen Formen, in welchen sie sich verkörpern; aber der Geist ist es, der die neuen Ideen hervorruft, und sehr oft ist es die Technik, die dem Rufe des Geistes nur schwerfällig und langsam folgt, so daß die ersten Anfänge neuer Entwickelungen nicht selten den Eindruck des Dürftigen, Unentwickelten, Unbeholfenen machen und es dem oberflächlichen Urteile nicht immer leicht wird, in der zeitweisen Verkümmerung der Form das Aufkeimen des zukunftskräftigen Neuen zu erkennen.

Der ausgesprochene Individualismus der deutschen Tonkunst bringt es mit sich, daß ihre Entwickelung sich nicht an Schulen und Schulformen, sondern an geniale Persönlichkeiten, an kraftvolle Individualitäten knüpft. Sie sind es, die das Neue schaffen, eine neue Richtung, einen neuen Stil begründen, der eben darin sich als ein neuer erweist, daß er Ausdruck und Abdruck ihrer Persönlichkeit ist und den Stempel der schöpferischen Originalität trägt.

Gabe und Aufgabe der Deutschen in der Geschichte der Musik ist die Vergeistigung und Verinnerlichung, die Idealisierung und Vertiefung der Tonkunst.

Die erste Frucht des deutschen Geistes auf dem Gebiete der Musik war die harmonisch bestimmte, harmonisch zu verstehende Melodie des Volksliedes gewesen, die er der antiken Sprachmelodie der Kirche gegenübergestellt hatte.

Für die Kirche der Reformation, welche die Gemeinde als das Volk von Priestern in ihre Rechte einsetzt, wird die Volksweise die naturgemäße Form des Gemeindegesanges und eben damit die wesentliche Grundform des Kirchengesanges, als solche der eigentliche Mittelpunkt, die Grundlage und die Seele der Kirchenmusik. Die eigentliche Aufgabe der letzteren wird die künstlerische Vertiefung und musikalische Verherrlichung der Gemeindeweise. Was schon vorher die im engeren Sinne deutsche Gruppe von Tonsetzern unter den Meistern des Kontrapunktes kennzeichnete, daß sie mit besonderer Vorliebe die Melodie des Volksliedes pflegten und als musikalisches Ganzes behandelten, gleichsam als das kostbare Bild, dem der polyphone Satz nur als der kunstvolle Rahmen dienen sollte, das wird für die protestantische Kirchenmusik nunmehr Grundsatz und eigentliche Aufgabe. Die protestantische Kirchenmusik wird damit zur Heimat, zum Herde der deutschen Musik, soweit sich die-

Digitized by Google

selbe als eine eigentümlich bestimmte von der übrigen Musik abhob; Die Pfleger und Hüter des Deutschen in der Musik werden die Organisten und Kantoren der evangelischen Kirche, die deutsche Tonkunst entfaltet sich zunächst als evangelische Kirchenmusik und fällt wesentlich mit ihr zusammen.

Aus der protestantischen Kirchenmusik gehen die Tonmeister hervor, in welchen die deutsche Tonkunst zum ersten Male die Höhe der Klassizität erreicht, Händel und Bach. Sie überragen auch als Musiker die Zeitgenossen an Kraft und Wucht der musikalischen Gestaltung um Haupteslänge. Das Germanische aber wie das Einzigartige, die geschichtliche Größe und Bedeutung ihres musikalischen Schaffens, kommt da in ihren Schöpfungen zu vollem Ausdrucke, wo die Tonkunst zur machtvollen Interpretin des protestantischen Glaubensgeistes, zur Prophetin des Evangeliums im germanischen Verständnis wird: im Oratorium Händels, der künstlerischen Verherrlichung der Offenbarungsgeschichte, in Bachs Kantaten und Passionen, den künstlerischen Idealbildern des evangelischen Gottesdienstes, der wesentlich im Verkehre der gläubigen Gemeinde mit ihrem Herrn auf Grund des Evangeliums besteht.

Mit jenen Großmeistern ist freilich die protestantische Kirchenmusik über den Rahmen des Gottesdienstes, der Liturgie, hinausgewachsen; sie ist selbst zum Gottesdienste geworden, als Kunst zur γλῶσσα herangereift, die in ihrer Weise und völlig selbständig die großen Taten Gottes verkündigt. Nicht mehr der liturgische Stil, die Angemessenheit an den Gottesdienst, sondern der Adlerflug des ungebrochenen Idealismus und die Kraft machtvoller Individualität, die Tiefe und Innerlichkeit der Auffassung ist es, was ihrem musikalischen Zeugnis die sieghafte Gewalt verleiht, und dies ist das Deutsche in ihrer Kunstauffassung und musikalischen Gestaltung; die Klassiker des Protestantismus sind sie eben als die Großmeister der deutschen Musik, als die typischen Vertreter des Deutschen in der Tonkunst.

Am Evangelium und in seinem Dienste ist die deutsche Tonkunst zu ihrer vollen Größe und Kraft herangewachsen. Einmal erstarkt und zur Reife gelangt, bleibt sie an dasselbe nicht mehr gebunden. Alles, was wahrhaft menschlich ist, hat im Lichte des Evangeliums sein Recht, seine Bedeutung, seinen Wert. Ihm leiht sie ihre Töne in Oper, Lied und Kantate.

Digitized by Google

Aber was die deutſche Tonkunſt iſt und vermag, ihr hoher Idealismus wie ihr kraftvoller Individualismus, ihre Geiſtigkeit wie ihre Innerlichkeit, alles das kommt zur vollſten Geltung und Auswirkung in der Muſik, die nichts ſein will als Muſik um ihrer ſelbſt willen, in der reinen, in der abſoluten Muſik. Die volle Höhe erreicht die deutſche Tonkunſt und in ihr die Tonkunſt überhaupt mit den Klaſſikern der Inſtrumentalmuſik.

Erſter Abſchnitt.

Die proteſtantiſche Kirchenmuſik[1]).

Die Grundform der evangeliſchen Kirchenmuſik iſt das volkstümliche Kirchenlied als das Chorgebet der ſingenden Gemeinde. Denn der Gottesdienſt der evangeliſchen Kirche iſt ſeinem Weſen und Be-

[1]) G. v. Tucher, Schatz des evangeliſchen Kirchengeſanges, der Melodie und Harmonie nach aus den Quellen des 16. und 17. Jahrh. geſchöpft und zum heutigen Gebrauche eingerichtet. Stuttgart 1840. Melodienbuch, ebenda 1848. — Derſelbe, Über den Gemeindegeſang der evangeliſchen Kirche. Leipzig 1867. — Schöberlein und Riegel, Schatz des liturgiſchen Chor- und Gemeindegeſanges nebſt den Altarweiſen in der deutſchen evangeliſchen Kirche, aus den Quellen vornehmlich des 16. und 17. Jahrh. geſchöpft, mit den nötigen geſchichtlichen und praktiſchen Erläuterungen verſehen. Göttingen 1863—72. (3 Bde.) — O. Douen, Clement Marot et le Psautier Huguenot, étude historique, littéraire, musicale et bibliographique etc. Paris 1878/79. — S. Kümmerle, Encyklopädie der evangeliſchen Kirchenmuſik. Gütersloh 1888—1895. 4. Bde. — C. von Winterfeld, Der evangeliſche Kirchengeſang. Leipzig 1843—47. — Derſelbe, Zur Geſchichte heiliger Tonkunſt. Leipzig 1850—52. — F. A. Cunz, Geſchichte des deutſchen Kirchenliedes vom 16. Jahrh. bis auf unſere Zeit. Leipzig 1855. 2 Bde. — E. E. Koch, Geſchichte des Kirchenliedes und Kirchengeſanges. 3. Aufl. Stuttgart 1866—70. — O. Ungewitter, Kurzgefaßte Geſchichte des evangeliſchen Kirchengeſanges, vorzugsweiſe des Chorals, ſeit der Reformation. Tilſit 1865. — H. M. Schletterer, Überſichtliche Darſtellung der Geſchichte der kirchlichen Dichtung und geiſtlichen Muſik. Nördlingen 1866. — Fiſcher, Kirchenliederlexikon. 1879 (Suppl. 1886). — J. Sittard, Kompendium der Geſchichte der Kirchenmuſik mit beſonderer Berückſichtigung des kirchlichen Geſanges. Stuttgart 1881. — H. A. Köſtlin, Geſchichte des chriſtlichen Gottesdienſtes. Freiburg 1887. (Woſelbſt weitere Quellen S. 150, 194.) — Ph. Wolfrum, Die Entſtehung und erſte Entwickelung des d.-evangel. Kirchenliedes in muſikal. Beziehung. 1890. — J. Zahn, Die Melodien der deutſchen evangel. Kirche aus den Quellen geſchöpft. 1887—93. — E. M. Vollhardt, Geſchichte der Kantoren und Organiſten in den Städten Sachſens. 1899. — A. Werner, Geſchichte der Kantoreien im Gebiete des ehemaligen Kurfürſtentums Sachſen. 1902. — Derſelbe, Die Kantorei zu Bitterfeld. 1903. — G. Chr. Rietſchel, Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienſte ... 1893. — Derſelbe, Die Aufgabe

Digitized by Google

griffe nach ein Handeln der Gemeinde als des Volkes von Priestern. Für diese aber gibt es keine andere Form musikalischer Betätigung im Gottesdienste als die des einstimmigen Gesanges in deutscher Sprache. Der evangelische Gemeindegesang ist Volksgesang, seine wesentliche Form das deutsche geistliche Volkslied. Alle übrigen musikalischen Bestandteile des evangelischen Gottesdienstes erweisen sich als evangelische Kirchenmusik in dem Maße, als sie das Gemeindelied zum Ausgangs-, Mittel- und Strebepunkte haben, sich in den Dienst der Kirchenweise stellen und in deren künstlerischer Verherrlichung und Vertiefung ihre Aufgabe erkennen. An und für sich bedarf der evangelische Gottesdienst der Kunst nicht; er besteht, wie Luther in der Predigt zur Einweihung der Schloßkirche in Torgau ausführt, darin, „daß unser lieber Herr selbst mit uns rede durch sein heiliges Wort, und wir wiederum mit ihm reden durch Gebet und Lobgesang". Die Kunst fällt unter den Gesichtspunkt der dem Menschen verliehenen Gabe, die in den Dienst der Erbauung der Gemeinde zu stellen für den Christen heilige Pflicht ist. Der Chor stellt somit im Gottesdienste der evangelischen Gemeinde den Ausschnitt der musikalisch Begabten dar, welche das ihnen von Gott verliehene Charisma zum Dienste der Erbauung darreichen (1. Kor. 14, 26; Hebr. 13, 15). Der Kunstgesang hat in der evangelischen Kirche in erster Linie die Bedeutung eines mächtigen Erbauungsmittels, durch dessen Vernachlässigung die Gemeinde den Vorwurf schmählichen Undankes gegen den Geber aller guten Gaben (Jak. 1, 17), der ihr einen solchen Schatz von unvergleichlichem Werte verliehen hat, auf sich laden würde. Als gesegnetes Erbauungsmittel erweist sich die Kunst dadurch, daß sie die Kraft und Wirkung derjenigen Elemente, welche zum Wesen des Gottesdienstes nach evangelischer Auffassung gehören, erhöht, also entweder dem Schriftworte durch den musikalischen Vollklang gewichtigen Nachdruck und eindringende Kraft verleiht, oder das Chorgebet der Gemeinde in das Feiergewand der Harmonie und Vollstimmigkeit kleidet, zum Liede im höheren

der Orgel im evangel. Gottesdienste. 1894. — Den Bestrebungen der evangel. Kirchenmusik dienen die Zeitschriften „Siona", „Monatsschrift für Gottesdienst u. kirchl. Kunst", „Blätter für Haus- und Kirchenmusik" u. a. m. — Zu den Bemühungen, die Liturgie wieder zu den reicheren Formen der Zeit Bachs zurückzuführen, vgl. u. a. R. v. Liliencron, „Chorordnung für die Sonn- und Festtage des protest. Kirchenjahres", 1900, und G. Chr. Rietschel, Lehrbuch der Liturgik. I. 1900.

Digitized by Google

Chor verklärt. Jeder Musikstil, jede Kunstform, die dem Zwecke des Gottesdienstes, der Erbauung durch die musikalische Interpretation des göttlichen Wortes und der Gemeindeweise dient, hat im evangelischen Gottesdienste ihr gutes Recht; die evangelische Kirchenmusik ist nicht an die Musik einer bestimmten Zeit gebunden, sie fordert von der Musik nicht eine bestimmte Formsprache, sie fordert von ihr vielmehr volle Wahrhaftigkeit und Natürlichkeit des künstlerischen Ausdrucks, sie legt ihr keine andere Schranke auf, als die Schranke der heiligen Zucht, wie sie sich aus der Angemessenheit an den Gesamtzweck des Gottesdienstes, die Erbauung, ergibt.

Daraus erklärt es sich, daß die Entwickelung der evangelischen Kirchenmusik der allgemeinen Entwickelung der Tonkunst unbedenklich folgt, daß sie die musikalische Sprache ihrer Zeit redet und sich gegen das jeweils aufkommende Neue nicht von vornherein ablehnend verhält, sondern dasselbe nach dem apostolischen Grundsatze: „Alles ist euer!“ (1. Kor. 3, 22) sich aneignet, soweit es sich ihrem Zwecke dienstbar machen und dem Geiste des Evangeliums unterwerfen läßt.

1. Die Grundform der protestantischen Kirchenmusik.

(Das Kirchenlied.)

1. Martin Luther[1]). Nicht der Schöpfer des geistlichen Volksliedes, aber der Vater des evangelischen Kirchenliedes und damit der Vater der evangelischen Kirchenmusik, ja um der Entschiedenheit willen, mit der er die ganze Kraft seiner wuchtigen Persönlichkeit für die Tonkunst einsetzte und ihr in Kirche, Schule und Haus, in Gemüt und Volksleben den Ehrenplatz sicherte, der geistige Vater der deutschen Musik, sofern dieselbe eine Macht im deutschen Volke und der Schmuck des deutschen Hauses ist, darf der Mann heißen, in dem die evangelische Kirche ihren Begründer, das deutsche Volk einen seiner größten Propheten erkennt: Martin Luther. In der

[1]) A. J. Rambach, Über Luthers Verdienste um den Kirchengesang. Hamburg 1813. — H. A. Köstlin, Luther als der Vater des evangelischen Kirchengesanges. (Samml. musik. Vortr. Nr. 34. Leipzig 1882.) — J. Rautenstrauch, Die Kalandsbrüderschaften, das kulturelle Vorbild der sächsischen Kantoreien. 1903. — Derselbe, Luther und die Pflege der kirchl. Musik in Sachsen. 1907. — Th. Odinga, Das deutsche Kirchenlied der Schweiz im Reformationszeitalter. Frauenfeld 1889.

Digitized by Google

Tonkunst sah der gewaltige Mann mit dem tiefen Kindesgemüte eine geheimnisvolle Offenbarung Gottes; sie war für ihn nicht bloß ein ergötzliches Spiel der Töne, sondern eine erbauende, geistig nährende und der Seele ein höheres Leben zuführende Kraft. „Die Musik ist eine Gabe und Geschenk Gottes, nicht ein Menschengeschenk. So vertreibt sie auch den Teufel und macht die Leute fröhlich; man vergißt dabei alles Zorns, Unkeuschheit und andrer Laster. Ich gebe nach der Theologie der Musik den nächsten Locum und die höchste Ehre" (Tischreden). Diese hohe Anschauung war bei ihm die Frucht der persönlichen Erfahrung; in früher Jugend schon war ihm die Musik eine Beschützerin und Retterin geworden, zu Eisenach hat sie ihm, da er in Mangel und Entbehrung zu verzagen anfing, das Herz der Witwe Kotta geöffnet und ihm damit die gelehrte Laufbahn möglich gemacht. In späterer Zeit, da Anfechtungen der schwersten Art sein zartes Gewissen bewegten, war ihm die Tonkunst eine Trösterin, die seine Schwermut löste und seine Angst linderte. Die bekannten Lobsprüche über die „edle Musika" sind bei ihm lauter Erfahrungssätze und nichts weniger als die Ergießungen eines bloßen, leeren Kunstenthusiasmus. So in den Tischreden: „Der schönsten und herrlichsten Gaben Gottes eine ist die Musika, der ist der Satan sehr feind, damit man viele Anfechtungen und böse Gedanken vertreibt. Der Teufel erharrt ihrer nicht." „Musika ist der besten Künste eine. Die Noten machen den Text lebendig. Sie verjagt den Geist der Traurigkeit." „Musik ist das beste Labsal einem betrübten Menschen, dadurch das Herze wieder zufrieden, erquickt und erfrischt wird." „Die Musik ist eine schöne, herrliche Gabe Gottes und nahe der Theologie. Ich wollte mich meiner geringen Musik nicht um was Großes verzeihen. Die Jugend soll man stets zu dieser Kunst gewöhnen, sie machet feine und geschickte Leute." „Ein Schulmeister muß singen können, sonst sehe ich ihn nicht an. Man soll auch junge Gesellen zum Predigtamt nicht verordnen, sie haben sich denn in der Schule wohl versucht und geübt."

Daher bildete die Musik den lieblichen Schmuck seines Familienlebens. Dies war nicht zum wenigsten die Ursache, daß sich in seinem gastfreien Hause jedermann sofort traulich und wohltuend angemutet fühlte. Wie Ratzeberger erzählt, holte Luther des Abends nach dem Essen seine Partituren herbei und erfreute sich mit Kin-

Digitized by Google

dern und Gästen der herrlichen Kunst. Die Meister seiner Zeit, der geniale Josquino de Près, Pierre de la Rue, der Münchner Senfl, der deutsche Walther, waren durch ihre Noten in Luthers Haus wohlgekannt und geehrt, wie denn Luther auch stets ein vortreffliches und sicheres Urteil in der Musik bewiesen hat.

Ein Mann, der selbst den idealen Lebenszufluß erfahren hatte, welchen die Tonkunst dem gewährt, der sie mit reinem und keuschem Sinne treibt, mußte ihr auch in der Kirche als der Stätte, da man Gott ehrt mit allerlei Kräften und auf allerlei Weise, eine hohe Stellung zuweisen. Er ist nicht der Meinung, daß „durchs Evangelium sollten alle Künste zu Boden geschlagen werden und vergehen", wie etliche „Abergeistlichen" vorgeben, sondern er erklärt: „ich wollt' alle Künste, sonderlich die Musika, gern sehen im Dienst des, der sie geben und geschaffen hat"[1]). Das Prinzip, welches sich durch alle Vorschläge und Anordnungen des Gottesdienstes bei Luther hindurchzieht, ist kurzgefaßt dies, daß Gesang und Musik den Kultus schmücken, aber dem „Wort" dienen sollen: durch die Künste, die im Gottesdienste zur Ehre Gottes sich vereinigen, soll dem Worte Gottes der Weg zu den Herzen gebahnt, sollen die Gemüter empfänglich gestimmt werden.

Unter diesem Gesichtspunkte gestaltete sich die Auswahl der Kultusgesänge und die Anordnung des musikalischen Teiles des Gottesdienstes weitherzig: was nur irgend musikalisch schön und edel gehalten war, das hielt Luther für würdig, den Gottesdienst zu schmücken. Die von ihm getroffenen Einrichtungen haben nach seinem eigenen Ausspruche nur vorläufigen Charakter; seine Vorschriften sind nur wohlmeinende Ratschläge, deren Befolgung von dem liturgischen Geschmacke und den musikalischen Neigungen der jeweiligen Zeit und der Gemeinde abhängig sein soll. „In diesen Dingen soll man frei und unverbunden sein und niemand geziemen, weder mit Gesetzen und Verboten die Gewissen zu fahen." Hier gilt die Freiheit des Geistes nach Gelegenheit der Stätte, der Zeit und der Person.

Luther griff aber nicht bloß indirekt, sondern auch direkt in die Musikverhältnisse ein; nicht bloß bestimmte er durch Schrift und Wort und durch die Macht seiner Persönlichkeit der Tonkunst Auf-

[1]) In der Vorrede zum „Geistlichen Gesangbüchlein". Tenor. 1524.

gabe und Ziel beim Kultus, sondern er gab ihr auch eine bestimmte Richtung und ein bestimmtes Gepräge durch seine Arbeiten auf dem Gebiete des evangelischen Kirchengesanges und durch sein tatkräftiges Organisationstalent, mit dem er die bestehenden Institute seinen Ideen unterwarf oder neue, diesen entsprechende ins Leben rief.

Das nächste und eigentliche Ziel, welches ihm dabei vor Augen stand, war der allgemeine Gemeindegesang. Der kunstgeübte Chor sollte ihn stützen und heben, für den Anfang die Führung übernehmen und so die Gemeinde singen lehren.

Das erste Gesangbuch „Enchiridion“ [1]), welches Luther 1523 bzw. 1524 herausgab, sollte der Gemeinde zunächst die deutschen Texte in die Hand geben und zum Nachlesen während des Chorgesanges dienen.

Auf das Enchiridion folgte ein Gesangbuch für den Schülerchor, das „Wittenberger oder Waltherſche Chorgesangbüchlein“ („Geystlich Gesangbüchlein. Tenor. Wittenberg 1524“), damit die heranwachsende Generation eine tüchtig geschulte, singende werde. Erst 1529 erschien das eigentlich für den Gemeindegesang bestimmte erste Gesangbuch „Geistliche Lieder, aufs neue gebessert. Dr. M. Luther. Gedruckt zu Wittenberg durch Josef Klug 1529“.

Mit feinem, echt reformatorischem und pädagogischem Takte, den Boden erst sorgsam für die neue Pflanzung bereitend, lösten die Männer, welche den musikalischen Beirat Luthers bildeten, ihre Aufgabe, das Volk singen zu lehren.

Unter ihnen steht neben dem greisen, ehrwürdigen Konrad Rupff, dem Leiter der kurfürstlichen Kantorei, der Thüringer Johann Walther voran. Beide waren im Jahre 1524 drei Wochen lang Luthers Gäste, seine „Cantorey im Hause“. Ihnen gegenüber betrachtete sich Luther als Dilettanten. „Ihr Herren verstehet eure musicam und eure Noten löblich; was aber der geistliche Sinn und das Wort Gottes ist, so glaube ich auch ein Wörtchen dabei mitreden zu dürfen.“ Mit diesen Worten kennzeichnet er ebenso bescheiden wie entschieden seine Stellung zur Redaktion der Weisen wie des Satzes. Hat er namentlich letzteren wohl ganz den Meistern

[1]) „eyn Handbüchlein, eynem jetzlichen Christen fast nützlich bei sich zu haben, zur steten Ybung und trachtung geistlicher Gesänge und Psalmen. Rechtschaffen und kunstlich vertheutschet 1523“. (Gedruckt zu Erfordt zum schwarzen Horne bey der Kremer Brucken. 1524.)

Digitized by Google

von Fach überlaſſen, ſo war er bei der Redaktion der Weiſen ſelbſt mit tätig; denn hier handelte es ſich um die genaue Anpaſſung an den von ihm feſtgeſtellten Text. Während Walther und Rupff am Tiſche ſaßen, über das Notenblatt gebeugt, mit der Feder in der Hand, ging Vater Luther im Zimmer auf und nieder und ſpielte auf der Querpfeife die Melodiengänge, die ihm zu den von ihm gefundenen Tertesworten aus der Erinnerung und aus der Phantaſie zuſtrömten, ſo lange, bis die Versmelodie als ein rhythmiſch abgeſchloſſenes, wohlabgerundetes und kraftvoll gedrungenes Ganzes feſtſtand.

Um die freie Erfindung von neuen Weiſen war es unſerem Luther dabei weniger zu tun; er dürſtete nach muſikaliſchen Lorbeeren ſo wenig wie nach dichteriſchen. Wie er als Liederdichter nur darauf ausging, das Wort Gottes in deutſche Reime zu bringen oder die uralten Hymnen der Kirche zu verdeutſchen, ſo handelte es ſich für ihn in muſikaliſcher Hinſicht um Zuſtutzung, Abrundung und Stiliſierung der Melodien für den volkstümlichen Gemeindegeſang. Nicht bloß die Motive, ſondern eine ganze Reihe fertiger Melodien fand ja Luther bereits in dem reichen Schatze des gregorianiſchen Kirchengeſanges und des geiſtlichen und weltlichen Volksliedes vor. Von den ſämtlichen Luther zugeſchriebenen Weiſen gehören ihm mit Sicherheit nur an die beiden Melodien zu „Vom Himmel hoch“ und „Ein' feſte Burg“. Auch die letztere wurzelt den Motiven nach im römiſchen Kirchengeſange, iſt aber in der geſchloſſenen, kraftvoll gedrungenen, ſo charakteriſtiſchen Liedform Luthers eigenſtes Werk und trotz aller gegenteiligen Behauptungen der klaſſiſche Typus des neuen Kirchenliedes, wie es in kräftiger, volkstümlicher Friſche, energiſch in Rhythmus und Melodie, zunächſt noch in ſcharfem Gegenſatze zu dem kirchlich nivellierten gregorianiſchen Chorale ſteht. Beide ſtehen im Reformationszeitalter auch in der evangeliſchen Kirche noch unvermittelt nebeneinander; ſie miteinander zum ſtiliſierten Kirchenliede zu verſchmelzen, bedurfte es langwieriger kirchlich-künſtleriſcher Arbeit.

Aus ſämtlichen Gottesdienſtordnungen von Luthers Hand geht hervor, daß Luther von vornherein auf den kunſtmäßigen Chorgeſang im Gottesdienſt gerechnet hat.

Es galt daher, Einrichtungen zu treffen, damit der evangeliſchen Kirche ein guter, ſchulmäßiger Chorgeſang erhalten bleibe.

Digitized by Google

Wohl hatten die fürstlichen Höfe in der Regel ihre Kapellen; es war für sie Ehrensache, einen geschulten Chor zu unterhalten, es sei an München (Herzog Wilhelm) mit seinem Senfl, an Torgau mit seinem Walther, an Stuttgart mit seinem 30 Mann starken Chor unter Herzog Ulrich, an die Hofkantorei unter Herzog Christoph [1]) erinnert. Auch hatte der Kurfürst Friedrich der Weise dem Reformator seine ausgezeichnete Kapelle (7 Chorales und 1 Symphoniakus) bereitwillig zur Verfügung gestellt. Aber einmal standen solche Kapellen nur den Kirchen der Hauptstädte oder doch der größeren und reicheren Städte zu Gebote und waren sehr kostspielig, da die Kunst fast ausschließlich in den Händen der Niederländer war, welche sich gut bezahlen ließen. Sodann war der Bestand der Kapelle immer wieder von der Gunst des regierenden Fürsten abhängig. Kaum war der Kurfürst Friedrich der Weise 1525 gestorben, so dachte sein Nachfolger, Johann der Beständige, allen Ernstes daran, die Kapelle aufzulösen.

Da galt es, die Sache fester zu begründen; am meisten Aussicht auf Bestand hatte der evangelische Chorgesang, wenn er eine Sache der Gemeinde selbst wurde, als freie Übung zur Ehre Gottes aus ihrem Schoße hervorging. Der Sinn dafür war durch die Meistersinger geweckt worden; es galt nun, dem Volke den eigentlichen Kunstgesang zu geben, d. h. freiwillige Gesangvereine zu gründen. Den Anlaß dazu gab die Auflösung (1530) der Torgauer „fürstlichen Cantorei", an deren Spitze der schon genannte Freund und Mitarbeiter Luthers, Johann Walther, als „kurfürstlicher von Sachsen Sängermeister" stand. Luther erklärte zwar damals: „Etliche von Adel und Scharrhansen meinen, sie haben meinem gnädigen Herrn 3000 Gulden erspart an der Musica, indes verthut man unnütze dafür 30000 Gulden! Könige, Fürsten und Herren müssen die Musicam erhalten, denn großen Potentaten und Herren gebührt, über guten freien Künsten und Gesetzen zu halten." Aber auch diese geharnischte Erklärung vermochte die Auflösung der Kapelle nicht zu verhindern. Da traten etliche musikalisch begabte Bürger zusammen und erklärten, „freiwillig und unentgeltlich" unter Walthers Leitung die Gesänge einüben und ausführen zu wollen. Dies ist der erste

[1]) Vgl. G. Bossert, Die Hofkantorei unter Herzog Christoph. Stuttgart 1898.

Digitized by Google

freiwillige Gesangverein — die Torgauer Kantoreigesellschaft —, nach dessen Vorbild sich bald ähnliche Vereine bildeten (Wurzen 1545, Rochlitz 1579, Pirna 1582 „Cantorey und musicorum Gesellschaft“[1]), Mittweida 1595 uff.); selbst kleine Städte erhielten so ihren Chor, und diese Einrichtung hat der Kunst unabsehbaren Nutzen geschaffen. Denn der Chor vermittelt die Erzeugnisse der kirchlichen Tonkunst der Gesamtheit der Gemeinde und läßt an dem Geistesleben, das in der Kunst lebendig ist, auch die Volksklassen teilnehmen, welchen Kunstgenüsse sonst verschlossen sind. Damit wird die Kunst ein Element des Volkslebens, ein mächtiger Hebel der Volksbildung. Indem so der Chor die Fühlung zwischen der Kunst und dem Volke, der Gemeinde, erhält, nötigt er die erstere, ihrerseits mit dem Geiste, der Stimmung und Auffassung der Gemeinde in Fühlung zu bleiben, auf die Ideenkreise und das Maß der ausführenden Kräfte Rücksicht zu nehmen. Es entsteht im Gegensatze zu der höfisch-aristokratischen Musik, die auf den Höhen der Gesellschaft den Ton angibt und die Entwickelung bestimmt, eine kleinbürgerliche Kunst, der von vornherein wohl bestimmte Grenzen gezogen sind und vielfach der Charakter der lokalen Beschränkung anhaftet, die aber dafür das Gepräge des Persönlichen, Landschaftlich-Farbenfrischen, Innerlich-Echten trägt und, als Volkskunst im höheren Sinne des Wortes, vertiefend auf das Volksgemüt eingewirkt hat.

Luthers scharfer Blick erkannte, was not tat, um der neuen Einrichtung einen festen Halt zu geben; solche Vereine, die als Frucht edler Begeisterung entstehen, erlahmen in nüchterner Zeit, wenn ihnen nicht materielle Nachhilfe und ein tüchtiger Nachwuchs geschaffen wird. Für beides sorgte Luther, dem die Torgauer Gesellschaft ganz besonders am Herzen lag. Der Kurfürst leistete materielle Unterstützung, Luther sicherte als Visitator die gründliche Schulung der heranwachsenden Jugend. Das Kantoren- und Organistenamt wurde getrennt[2]), Walther zum Kantor der Schule ernannt, auf den chorus musicus der Schule besondere Sorgfalt

[1]) Vgl. O. Taubert, Die Pflege der Musik in Torgau. Torgau 1868. — W. Nagel, Die Kantoreigesellschaft zu Pirna. M. H. f. M. G. 1896. S. 148. — Derselbe, Die Nürnberger Musikgesellschaft. Ebenda. 1895. S. 1 ff.

[2]) Der Kantor gab meist außer dem Gesange Religion, der Organist den Elementarunterricht.

verwendet und die Kurrende[1]) erweitert. Beide Institute waren schon vor Luther vorhanden gewesen; aber durch ihn gewannen sie neue, bleibende Bedeutung.

Fassen wir Luthers Tätigkeit für die Kirchenmusik zusammen, so verdient er auch hier den Namen eines Reformators; neben dem Neuen, welches der neue Geist erzeugte, pflegte er liebevoll und sorgfältig das Gute unter dem Alten. Weit entfernt, in dieser Sache vermöge seiner Autorität das letzte Wort reden zu wollen, begnügte er sich damit, überall lebenskräftige Keime auszustreuen, Lust und Liebe zur Sache zu wecken und der jungen Kunst Aufgabe und Richtung vorzuzeichnen. Bei der Ausführung im einzelnen folgte er bescheiden und willig dem Rate der von seinen Ideen geleiteten Fachmänner und dem Bedürfnisse seiner Zeit. Auch auf unserem Gebiete zeigt sich uns im Bilde des herrlichen Mannes die gewaltige bahnbrechende Kraft, vereint mit kindlicher Demut und liebevollem Verständnis für das Kleine und Unscheinbare, das er hoch in Ehren hielt, wenn es nur imstande war, in seiner Art den Schöpfer zu preisen und von dem herrlichen Evangelium des ewigen Gottes zu zeugen.

2. Der Gemeindegesang der evangelischen Kirche. Die Melodien wurden teils dem Hymnenschatze des Antiphonars, teils dem geistlichen und weltlichen Volksgesang entnommen.

Im ersteren Falle wurde der Text verdeutscht, die Weise aber unverändert beibehalten oder liedförmig umgebildet. Von altlateinischen Gesängen kamen so in den Gebrauch der evangelischen Kirche: „Veni redemptor gentium“ („Nun komm der Heiden Heiland“); „Veni creator spiritus“ („Komm Gott, Schöpfer, heiliger Geist“); „Te deum laudamus“ („Herr Gott dich loben wir“); „Pange lingua“ („Mein Zung erkling' und fröhlich sing'“), „A solis ortus cardine“ („Christum wir sollen loben schon“), „O lux beata trinitas“ („Der du bist drei in Einigkeit“), „Verleih uns Frieden

[1]) Eine Anzahl von mindestens sieben Schulknaben wurde damit betraut, die liturgischen Gesänge beim Gottesdienste auszuführen; diese als chorales mit dem „Kantoristen“ an der Spitze bildeten die Kurrende: sie sangen um Geld oder um Brot auch vor den Häusern, erhielten für ihre kirchlichen Dienstleistungen freien Unterricht und ein kleines Entgelt. Vgl. Schaarschmidt, Geschichte der Kurrende. Leipzig 1807. — K. Marquard, Das Berliner evangelische Singinstitut und die evangelische Kurrende. Im „Halleluja“, Hildburghausen 1884. S. 170 ff.

Digitized by Google

gnädiglich" („Da pacem"), „Jesaja dem Propheten" u. a. Aus dem reichen Schatze der Sequenzen nahm die evangelische Kirche teils unmittelbar, teils in wesentlicher Umbildung auf: „Salve festa dies" („Also heilig ist der Tag"), „Grates nunc omnes" („Lobt Gott, ihr lieben Christen"), „Media vita in morte sumus" („Mitten wir im Leben sind"), „Mittit ad virginem" („Als der gütige Gott usw."). Aus dem lateinischen Gesange stammen ferner der Grundlage nach die zum Liede umgebildeten Weisen von „Allein Gott in der Höh'" (ursprünglich das „Et in terra pax" des „Gloria paschalis"), „O Lamm Gottes unschuldig", „Christe, du Lamm Gottes" (aus den Motiven des „Agnus Dei"), „Hallelujah, denn uns ist heut" („Dies est laetitiae"), „Jenen Tag, den Tag der Wehen" („Dies irae, dies illa"), „Da Christus geboren war" („In natali Domini") u. a.

Von geistlichen Volksweisen, deren es schon lange vor der Reformation für alle Hauptfeste gab, wurden zu evangelischen Kirchenliedern das alte Kreuzfahrerlied: „In Gottes Namen fahren wir" (12. Jahrh.), bekannt mit dem Texte „Dies sind die heil'gen zehn Gebot'"; ferner die Osterlieder: „Christ lag in Todesbanden", „Christ ist erstanden" (12. Jahrh.), „Christ der ist erstanden von der Marter alle" („In dich hab' ich gehoffet, Herr") [1]), „Freu' dich, du werte Christenheit" („Es ist das Heil uns kommen her"); das Karfreitagslied: „O wir armen Sünder"; ferner die Weihnachtslieder: „Gelobet seist du, Jesus Christ", das schon die Schweriner Kirchenordnung (1519) ein „canticum vulgare" nennt, welches das Volk („populus") bei der Zelebrierung des Sakramentes anstimme, „Es ist ein Ros' entsprungen", „Joseph, lieber Joseph mein", „In dulci jubilo"; das Pfingstlied: „Nun bitten wir den heil'gen Geist" (13. Jahrh.); das Himmelfahrtslied: „Christus fuhr gen Himmel"; ferner: „Vater unser im Himmelreich" (1400 schon „gar bekannt"), „Wir glauben all' an einen Gott" (findet sich schon 1417) u. a. m.

Aus dem reichen Schatze des weltlichen Volksgesanges des 14. bis 16. Jahrh. kamen in die Kirche die Melodien von „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn" (der alte Lindenschmittston, nach welchem unzählige weltliche und geistliche Texte gesungen wurden), „Herr Christ der einig Gottes Sohn", „Wenn mich mein' Sünden

[1]) Vgl. F. M. Böhme, Altdeutsches Liederbuch usw. Nr. 552 und 553.

Digitized by Google

kränken", beide aus der Melodie „Ich hört' ein Fräulein klagen" gebildet, „Von Gott will ich nicht lassen" (ursprünglich ein Jägerlied „Einmal thät' ich spatzieren"), „Ich dank' dir, lieber Herre" („Entlaubt ist uns der Walde"), „Ach Gott, tu dich erbarmen" („Frisch auf, ihr Landsknecht alle"), „Es ist gewißlich an der Zeit" („Ins Wildbad hin steht mir mein Sinn") (?), „Was mein Gott will, geschehʼ allzeit" („Il me souffit de tous mes maux", französisches Liebeslied), „Ich habʼ meinʼ Sachʼ Gott heimgestellt" („Es ist auf Erdʼ kein schwerer Leiden"), die fälschlicherweise Hans Sachs zugeschriebene Weise „Warum betrübst du dich, mein Herz", „Fröhlich bin ich aus Herzensgrund", „O Welt, ich muß dich lassen" (ursprünglich „Innsbruck, ich muß dich lassen"), die dem Hans Leo Haßler zugeschriebene Melodie: „Herzlich tut mich verlangen" („Mein Gʼmüt ist mir verwirret") u. a. m. Eine nicht geringe Anzahl von Melodien wurde später aus dem französischen Psalter herübergenommen.

Neben der großen Zahl von Weisen, die aus dem lateinischen Chorale, dem deutschen geistlichen und weltlichen Volksgesang entnommen waren, verschwindet fast die Zahl derer, die von den Sängern des Reformationszeitalters selbst neu erfunden wurden. Allein, sind es auch der Zahl nach wenige, so fallen sie dem Gehalte nach ins Gewicht: so außer Luthers Melodien die glänzendprächtige Weise von Hans Kugelmann „Nun lobʼ, meinʼ Seelʼ, den Herren", die „Kinder- und Hauslieder des liebenswerten guten alten Kantors" zu Joachimsthal, Nikolaus Hermann (geb. 1480, † 1561), darunter „Lobt Gott, ihr Christen allzugleich" u. a. m.

Gegen das Ende des Reformationsjahrhunderts, da der erste Frühling dahin, die Zeit des Werdens, des Blühens und Wachsens vorüber war, mehrte sich die Zahl der Erfinder von neuen Melodien. Diese nehmen teils die Meistergesänge, teils das deutsche geistliche Volkslied zum Vorbild; was sie schaffen, das sind volkstümliche Kunstweisen, letzteres, weil sie das Produkt absichtsvoller Hervorbringung sind, ersteres, weil sie es auf Volkstümlichkeit anlegen und z. B. die dem Volkslied eignende Polyrhythmik nachahmen. Es begegnen uns der gelehrte und streitbare Theologe N. Selnecker (geb. 1528 zu Hersbruck bei Nürnberg, † zu Leipzig 1592) mit der Weise: „Nun laßt uns Gott, den Herren"; Philipp Nicolai (geb. 1556 zu Mengeringhausen, † 1608 zu Hamburg), der Schöpfer des Königs-

Digitized by Google

paares unter den evangelischen Kirchenweisen: „Wachet auf, ruft uns die Stimme", „Wie schön leuchtet der Morgenstern"; Melchior Franck[1]) (geb. um 1580 zu Zittau, † 1639 als Hofkapellmeister zu Koburg), der Urheber der Weise von „Jerusalem, du hochgebaute Stadt"; Melchior Vulpius, Kantor zu Weimar, geb. zu Wasungen 1560, † zu Weimar 1615 („Christus, der ist mein Leben"); Melchior Teschner (1584—1635), Pfarrer zu Oberkritschen bei Fraustadt „wo er mit dem Liederdichter Paul Gerhard in freundschaftlichem Verkehr stand und viele von dessen herrlichen Liedern komponierte" („Valet will ich dir geben"); Johann Hermann Schein[2]), Kantor an der Thomasschule zu Leipzig, geb. 1586, † 1630 („Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güt'"); Michael Altenburg[3]), geb. 1584, † 1640 („Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf"); Bartholomäus Helder, geb. 1585 in Gotha, † an der Pest als Pfarrer in Remstädt bei Gotha 1635; Matthäus Appelles von Löwenstern[4]), geb. 1594, Sohn eines Sattlers zu Neustadt in Schlesien, erst Lehrer in Neustadt und Leobschütz, dann Musikdirektor bei dem Herzog Heinrich von Öls, 1631 Kammerdirektor im Dienste des Kaisers Ferdinand II, geadelt, † als Staatsrat bei dem Herzog von Öls 1648 („Nun preiset alle"); vor allen andern Johannes Crüger[5]), geb. 9. April 1598 zu Großbreesen in der Niederlausitz, erst Lehrer, dann Theologiestudierender in Wittenberg, seit 1622 Kantor an der Nikolaikirche zu Berlin, wo er 23. Februar 1662 starb, Schöpfer einer Reihe von Kernliedern, darunter: „Schmücke dich, o liebe Seele", „Nun danket alle Gott", „Jesus meine Zuversicht", „Jesu, meine Freude", „O Ewigkeit, du Donnerwort"; Bartholomäus Gesius (s. u.) mit „Heut triumphieret Gottes Sohn", „Auf meinen lieben Gott" u. a.

[1]) Vgl. M. Obrist, M. Franck. (Diss.) 1892. — S. Denkm. d. T. Bd. 16.

[2]) Vgl. A. Prüfer, Joh. H. Schein. Habil.-Schrift. 1895. — Derselbe, J. H. Scheins Stellung in der Geschichte des deutschen Liedes . . . 1908 (Beihefte der J. M. G.). Eine Gesamtausgabe der Werke unter Prüfers Redaktion erscheint seit 1902. Derselbe gab auch Werke Scheins zu praktischem Gebrauche heraus.

[3]) Vgl. M. H. f. M. G. XI, 185. — L. Meinecke, M. Altenburg. (Diss.) 1903.

[4]) Vgl. H. Steinitz, M. A. Löwenstern. (Diss.) 1892.

[5]) Vgl. Vierteljahrsschr. f. M. W. 1891. VII. (S. Reg.) — E. Chr. Langbecker, Joh. Crügers . . . Choralmelodien. 1835.

Digitized by Google

Die dem römischen Kirchengesang entnommenen Weisen behielten den Charakter des Chorals, soweit sie nicht, wie z. B. „Allein Gott in der Höh' sei Ehr" in die deutsche Liedform umgegossen wurden. Zu diesen lateinischen Weisen standen die des geistlichen und weltlichen Volksgesanges mit ihrer kräftigen, wechselvollen Rhythmik in scharfem Gegensatze. Mit ihnen erringt die prägnante, harmonisch bestimmte und harmonisch zu verstehende Liedmelodie in der Kirche und weiterhin in der Musik selbständige Bedeutung. Es ersteht eine neue musikalische Kunstform, die für die Entwickelung der Tonkunst von größter Bedeutung werden sollte; denn mit ihr kommt das Gesetz moderner Melodiebildung zur Herrschaft.

Der Gemeindegesang trat jetzt an die Stelle des lateinischen Chorals, den man einstimmig zu hören gewöhnt war. Die Gemeinde sang daher einstimmig. Von einer Begleitung durch die Orgel hören wir um diese Zeit noch nichts. Sie hätte zwar wohl stattfinden können, und vielleicht wurde die Orgel auch hie und da zur Begleitung herangezogen. Wenn dies geschah, so kontrapunktierte dabei der Organist zur Melodie, denn es gab eben damals noch keine andere anerkannte Kunst mit anderer Technik[1]). Den Gesang führte der Kantor mit dem Schülerchore. Die Melodien waren der Gemeinde wohlbekannt und vertraut. Als die Zahl der Melodien sich mehrte, als mit den neuen Texten immer neue Melodien aufkamen, machte sich das Bedürfnis geltend, den Gemeindegesang durch die Orgel (s. u.) zu stützen. Das erste Choralbuch für einstimmigen Gemeindegesang mit Orgelbegleitung erschien 1650. Es ist Samuel Scheidts „Tabulaturbuch hundert geistlicher Lieder und Psalmen Herrn Doctoris Martini Lutheri und ander gottseliger Männer für die Herrn Organisten mit der Christlichen Kirche und Gemeine auff der Orgel, deßgleichen auch zu Hause zu spielen und zu singen".

3. Die Modernisierung der evangelischen Gemeindeweise. Der Umschwung der Tonanschauung und des musikalischen Geschmacks, der sich seit Beginn des 17. Jahrh. anbahnte und zur Entstehung der Oper führte, hatte für die Kirchenweise die Folge, daß an Stelle des Volksliedes und der volkstümlichen Meistersänger-

[1]) Vgl. R. von Liliencron, Liturgisch-musikalische Geschichte der evangelischen Gottesdienste von 1523—1700. Schleswig 1893. S. 84 ff.

Digitized by Google

weise das Madrigal das Vorbild wurde, nach welchem sich die Erfinder von Kirchenmelodien richteten. Mehr als auf die Kraft und den charaktervollen Umriß der Bewegungsform kam es jetzt auf das Ebenmaß, die Schönheit und den Ausdruck der Tonfolge an. Die Kirchenweise wird in der Richtung des bel canto erweicht, sie wird zur geistlichen Arie, zum kirchlichen Kunstliede, das vorwiegend dem subjektiven Empfinden des einzelnen Ausdruck gibt, sie wird die Trägerin der persönlichen Andachtsstimmung und ist nicht mehr das Chorgebet der Gemeinde. Mit dem geistlichen Volksliede darin eins, daß sie Strophenlied ist, ihm darin verwandt, daß sie Knappheit der Form anstrebt, und eben hierin, daß sie die Empfindung in engem Rahmen ausströmen läßt, echt deutsch, weicht die geistliche Arie vom Volksliede darin ab, daß sie auf die Polyrhythmik völlig verzichtet, zunächst auf den Einzelvortrag gerichtet und meist mit Begleitung gedacht ist. Sie entbehrt des kirchlichen Stils, sie läßt den sonoren Vollklang und die Ausdrucksgewalt des Volksliedes vermissen, dafür bringt sie in den Kirchengesang die Wärme des persönlichen Empfindens, des persönlichen Zeugnisses; in formeller Hinsicht bildet sie das einende Band zwischen der Kirchenmusik und der Hausmusik, zwischen Gemeindegottesdienst und Einzelandacht.

Die Blütezeit der geistlichen Arie beginnt ungefähr um die zweite Hälfte des 17. Jahrh. (1640).

Unter den Komponisten, welche die Abtönung des Kirchenliedes zur geistlichen Arie beförderten, sind zu nennen: Heinrich Albert[1]), geb. 1604 zu Lobenstein, kam 1626 nach Königsberg, seit 1630 Organist am Dom daselbst, † 1651 („Gott des Himmels und der Erden"), Jakob Hintze, geb. 1622 zu Bernau, † als kurfürstlich brandenburgischer Hofmusikus in Berlin 1702 („Gib dich zufrieden", „Alle Menschen müssen sterben"), Johann Georg Ebeling, geb. 1637 in Lüneburg, Kantor in Berlin und Stettin, † 1676 („Warum sollt' ich mich denn grämen?"), Thomas Selle, Hamburg (1599—1663), Johann Rudolf Ahle[2]), geb. 24. Dezember 1625 zu Mühlhausen in Th., zuerst Kantor an der St. Andreaskirche zu

[1]) Vgl. Denkm. d. T. Bd. 12/13.
[2]) Vgl. J. Wolf, J. R. Ahle. Sammelb. d. J. M. G. II. Auswahl in D. d. T. Bd. 5.

Digitized by Google

Göttingen, seit 1654 Organist, zuletzt Bürgermeister zu Mühlhausen in Thüringen, † 1673 („Liebster Jesu, wir sind hier", „Es ist genug"), Johann Georg Ahle (1651—1706), Sohn und Nachfolger des vorigen, ferner Georg Neumark, geb. 16. März 1621 zu Langensalza, Bibliothekar und Geh. Archivsekretär in Weimar, † 8. Juli 1681 („Wer nur den lieben Gott läßt walten"), Wolfgang Karl Briegel[1]), geb. 1626 in oder bei Nürnberg, Hofkantor in Gotha, † als Kapellmeister in Darmstadt 1712, Georg Christoph Strattner, geb. 1650 (in Ungarn), † zu Weimar 1705 („Der Tag ist hin", „Himmel, Erde, Luft und Meer"), Peter Sohr, † um 1693 zu Elbing („Mein's Herzens Jesu"), Joachim Neander, geb. 1650 zu Bremen, † 1680 daselbst als Prediger an St. Martin („Unser Herrscher, unser König", „Wunderbarer König" u. a.), Johann Welter, Heinrich Georg Reuß, Adam Drese, geb. 1620, † 1701 („Seelenbräutigam", „Ich lass' dich nicht, du Hilf'"), Johann Pachelbel (s. u.), einer der bedeutendsten Meister im Orgelspiel, dem jedoch auch der Kirchengesang einzelne noch jetzt viel gesungene Melodien verdankt („Was Gott tut, das ist wohlgetan"), Johann Georg Störl (1675—1730), Johann Rosenmüller (s. u.) u. a. m.

Besonders fruchtbar in Hervorbringung neuer Weisen war der Pietismus, und es sind darunter Melodien von volkstümlicher Kraft und Frische, von innigem Ausdrucke und ergreifender Gewalt. Aber im großen und ganzen sind auch seine Lieder volksmäßig abgetönte Arien von vorwiegend subjektivem Gepräge. Die Aufklärungsperiode vollendet den Modernisierungsprozeß; sie geht ausdrücklich darauf aus, für das Kirchenlied „die leichte Faßlichkeit und Folge der Rhythmen, die simple und kräftige Harmonie und die herzschwelgende Melodie, die man oft und besonders in den neuen Opern antrifft" (Doles), zu gewinnen. Das Wesen des Kirchenliedes findet Justin Heinrich Knecht darin, daß der Choral „der langsamste Gesang ist, der nur gedacht werden kann". Damit ist der vollste Gegensatz zum reformatorischen Volkslied erreicht.

Unter den Erfindern neuer Melodien ragen noch hervor: Karl Philipp Emanuel Bach (s. u.) mit „Gott ist mein Lied", Jo-

[1]) Vgl. W. Nagel, Das Leben Chr. Graupners. Sammelb. d. J. M. G. X. S. 580.

Digitized by Google

hann Friedrich Doles, geb. 1715 zu Steinbach, Amtsnachfolger von J. S. Bach in Leipzig, † 1797, mit „Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen", Johann Joachim Quantz (s. u.) mit „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre", Johann Adam Hiller (s. u.) mit „Alles ist an Gottes Segen", Johann Christoph Kühnau (1735—1805) mit „An dir allein hab' ich gesündigt" usw., Johann Friedrich Kirnberger (1721—1783) mit „Gott ist mein Lied", Franz Vollrath Buttstett (1738—1814) mit „Der du das Los von meinen Tagen", Schicht (1753—1823), Justin Heinrich Knecht, geb. 1752 zu Biberach in Oberschwaben, † daselbst 1817, mit vielen besonders in Schwaben beliebten Melodien wie „Dir dankt mein Herz", „Du, des sich alle Himmel", „Stärk' uns, Mittler", „Wie groß ist des Allmächt'gen Güte", „Herr, dir ist niemand zu vergleichen", „Mein Heiland nimmt die Sünder an", „Mich schauert nicht", „Wie selig bin ich", „Ohne Rast", „Aus Gnaden soll ich selig werden", „Gott der Wahrheit", „Mein Glaub' ist meines Lebens Ruh'", „Womit soll ich dich wohl loben", „Ach, sieh ihn dulden" u. a., Gottfried Ernst Sallmann, † als Schulmeister in Ohringen 1807 („Die Sonne stund verfinstert"), Johann Georg Beuerlein, Präzeptor in Kirchberg a. J., † 1815, („Der du das Los von meinen Tagen", „Wenn ich einst von jenem Schlummer"), Johann Friedrich Christmann, geb. 1752 zu Ludwigsburg, † 1817 als Pfarrer in Heutingsheim („Preis dem Todesüberwinder") u. a. m. [1]).

2. Die Kunstformen.

(Der Chorgesang in der evangelischen Kirche.)

1. Die evangelische Kirchenmusik in den Kunstformen der Niederländer. Die Reformation fiel in die Blütezeit der niederländischen Kunst, da die Werke Josquin de Prés' die musikalische Welt beherrschten und entzückten. Unter den Kunstformen, welche die Niederländer pflegten, kamen für den Chorgesang der evangelischen Kirche die Motette, das Madrigal und das mehrstimmige Lied in Betracht.

Diese Formen sind zu klein, um jene gewaltige Höhenentfaltung

[1]) Vgl. hiezu J. Zahn, Die Melodien usw. V. S. 397—497.

zu gestatten, durch welche die polyphone Messe wirkt; die Tonlinien, welche die einzelnen Stimmen zu beschreiben haben, rücken zusammen; sie müssen, um einander auszuweichen, wie es das Gesetz des mehrstimmigen Satzes fordert, zierlicher, geschmeidiger, gelenkiger werden: der Kontrapunkt bescheidet sich, den zierlich geschnitzten Rahmen zu bilden, aus welchem das Bild mit erhöhter Wirkung hervortritt.

Bei dem Madrigal, der Lieblingsform der eleganten musikalischen Gesellschaft jener Tage, ist es die Einheit der durch den Text gegebenen Stimmung, aus welcher heraus der Tonsetzer die Motive erfindet und den Satz gestaltet; diese Stimmung annähernd zu treffen und musikalisch zu vertiefen, nicht seine Satzkunst zu entfalten, ist seine Aufgabe: der künstlerische Verstand steht im Dienste der bewegten Innerlichkeit.

Beim mehrstimmigen Liede kommt zu dem idealen Einheitsbande der im Tonsatze zu treffenden Stimmung noch das reale einer gegebenen, geschlossenen, in sich selbst ruhenden Liedmelodie, die ein vollkommen ausgeführtes, durch sich selbst einleuchtendes Stimmungsbild darstellt: hier fällt der Kunst des Kontrapunktes die Aufgabe zu, das in der Melodie gegebene Stimmungsbild durch den mehrstimmigen Satz abzutönen und künstlerisch zu umrahmen.

Das mehrstimmige Lied wurde mit besonderer Vorliebe von den deutschen Tonsetzern gepflegt. In Deutschland blühte ja das Volkslied wie sonst nirgendwo: in ihm sang sich das deutsche Gemüt aus, seine Weisen waren jedem vertraut und wert. Darum treten sie uns nicht bloß in ihrer ursprünglichen, naturwüchsigen Gestalt und Frische entgegen, sondern auch in zahllosen Bearbeitungen und Zerarbeitungen: in den Lautenbüchern[1]) und Orgeltabulaturen, im Tenor der polyphonen Messe, aber am schönsten und reinsten, am wenigsten entstellt und zerpflückt in den mehrstimmigen Liedbearbeitungen.

Nicht arm war Deutschland an Tonmeistern, wenn auch die Führung in den Händen der Niederländer lag. Treuherzig blicken uns schon die Liedsätze des zwischen 1390 und 1410 anzusetzenden

[1]) Vgl. E. Radecke, Das deutsche weltl. Lied in der Lautenmusik des 16. Jahrhunderts. V. Schr. f. M. W. 1891.

Digitized by Google

Lochheimer Liederbuches[1]) an, in ihrer wohl harten und steifen, aber doch sinnigen Fassung uns gemahnend an jene Heiligenbilder mit den steifen, dürftigen Gliedmaßen und den ausdrucksvollen Gesichtern, wie sie uns bei den altdeutschen Malern so häufig begegnen. Ähnliche Eindrücke gewähren die Liedersammlungen aus dem 15. und 16. Jahrhundert, wie die des Münchener und Berliner Liederbuches[2]), die von Erhard Öglin[3]) (Augsburg 1512), von Peter Schöffer (Mainz 1513), von Johann Ott[3]) (Nürnberg 1544), von Georg Forster (380 Lieder in fünf Teilen, Nürnberg 1539 bis 1556).

Zu den Tonmeistern, welche die deutsche Art vertraten, darf Heinrich Isaac[4]) gerechnet werden. Der Abkunft nach Niederländer (in seinem Testamente[5]) vom 4. Dezember 1516 „Magister Arrhigus", einst Ugonis de Flandria, wahrscheinlich Henri van Hugues oder Huygens, vielleicht Huyguens, gewöhnlich Arrigus Ysach, öfter auch Arrigo Tedesco genannt), weilte er 1477—1494 mit kurzer Unterbrechung im Jahre 1489 als Organist am Hofe der Medici zu Florenz, trat dann 1496 in die Dienste Kaiser Maximilians, der ihn erst in Wien, dann in Innsbruck („symphonista regis") verwendete und 1515 nach Florenz sandte, wo er 1517 gestorben ist. Von den zahlreichen Werken des universell gerichteten Meisters, der in allen Formen der damaligen Kunst Hochbedeutendes schuf (Messen, das große Motettenwerk „Chorale Constantinum", herausg. von L. Senfl 1550), kommen hier besonders seine mehr-

[1]) Das Lochheimer Liederbuch nebst der Ars organisandi von Konrad Paumann, als Dokumente des deutschen Liedes sowie des frühesten gereimten Kontrapunktes und der ältesten Instrumentalmusik aus den Urschriften kritisch bearbeitet von Friedrich Wilhelm Arnold. In F. Chrysanders Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft II. 1 (1867).

[2]) Das deutsche Lied des 15. und 16. Jahrh. in Wort, Melodie und mehrstimmigem Tonsatz. Beil. zu den M. H. f. M. G. VIII, IX, XI. Berlin. I. Bd. 1876. II. Bd. 1880.

[3]) R. Eitner und J. J. Maier, Erhard Öglin, Liederbuch zu vier Stimmen. Augsburg 1512. Neue Partiturausgabe. Leipzig 1880. Publ. d. M. W. Jahrg. VIII, Bd. IX. — Eitner, Erk und Kade, 115 Lieder zu vier bis sechs Stimmen im Jahre 1544 von Johann Ott in Nürnberg herausgegeben. Publ. d. M. W. Jahrg. 1, 2, 3, 4.

[4]) Vgl. D. d. T. i. Ö. IV, 1; V, 1. — Forsters Sammlung. Otts Liederbuch (s. o.). — Zeitschr. d. I. M. G. VIII. S. 360.

[5]) Vgl. M. H. f. M. G. XXII, 64.

Digitized by Google

stimmigen, heute noch wirksamen deutschen Lieder in Betracht. Er gilt als der Urheber der Melodie „O Welt, ich muß dich lassen" (ursprünglich „Innsbruck, ich muß dich lassen"). Sein Zeitgenosse ist Heinrich Finck[1]), der in Krakau seine Ausbildung empfing, am polnischen Hofe unter Johann I. (1492) usw. bis gegen 1510 tätig war, dann nach Stuttgart (bis 1513) übersiedelte, von da (bis 1524) nach Salzburg an den erzbischöflichen Hof ging und am 9. Juni 1527 im Schottenkloster zu Wien starb, wo er aller Wahrscheinlichkeit nach Regens chori gewesen war. Er ist besonders wichtig durch einen Band mit 134 vierstimmig bearbeiteten Hymnen (Wittenberg 1542) und eine Sammlung „Schöner auserlesener Lieder" weltlichen und geistlichen Inhalts (Nürnberg 1536)[2]). Als einer der besten deutschen Tonkünstler der Zeit ist auch an dieser Stelle Paul Hofhaimer (s. u.) zu nennen. Ganz vortreffliche Lieder von ihm finden sich bei Öglin (1512) (s. o.), bei Ch. Egenolf (1535), bei Forster. (Über seine horazischen Oden vgl. unten.) Hofhaimer ist Lehrer von H. Buchner, O. Luscinius, W. Grefinger, H. Kotter u. a. gewesen. Tüchtige Tonsetzer waren auch Thomas Stoltzer, geb. vor 1450 in Schweidnitz, † 1526 in Ofen[3]), Sixt Dietrich aus Augsburg, geb. um 1490, gest. 1548 zu St. Gallen[4]), der neben 36 Antiphonen viele Hymnen und Lieder polyphon bearbeitete, Stephan Mahu[5]), Sänger in der Kapelle des späteren Kaisers Ferdinand I., und endlich Georg Rhaw[6]) (geb. 1488 zu Eisfeld in Franken, Kantor an der Thomasschule zu Leipzig, † 1548 zu Wittenberg, wo er seit 1525 eine Musikdruckerei besaß), der die

[1]) R. Eitner, Heinrich Finck. Eine Sammlung ausgewählter Kompositionen zu vier und fünf Stimmen nebst sechs Tonsätzen von Hermann Finck (1527—58). In Partitur gesetzt von R. Eitner. 1879 (Jahrg. VII, Bd. VIII der Publ. d. M. W.). — Kirchenmusikal. Jahrb. 1897 (H. Riemann).

[2]) Ambros a. a. O. III. 370: „Aus den kleinen Stimmheften tauchen gleich zum Anfang wie ein paar gotische Münstertürme zwei Kirchenstücke Fincks auf: das ‚Christ ist erstanden' (fünfstimmig) und das alte Wallfahrtslied ‚In Gottes nam so faren wir' (vierstimmig). In beiden lebt eine urgewaltige Kraft, der Schluß des Pilgergesanges mit dem breit ausdonnernden Kyrie eleison erinnert geradezu an die erhabenen Chöre und Chorschlüsse Händels."

[3]) Vgl. wie auch weiterhin die erwähnten Liedersammlungen. Ferner Ambros V und Riemann, Handbuch.

[4]) Biogr. s. M. H. f. M. G. X, 54 (vgl. XI, 36).

[5]) Über seine „Lamentationen" s. M. H. f. M. G. VI, 56; VIII, 140. — Commers „Musica sacra" Bd. 17.

[6]) Biogr. s. M. H. f. M. G. X, 120 und XI. 27. — D. d. T. Bd. 34.

Digitized by Google

denkwürdige Disputation zwischen Luther und Eck mit einer zwölfstimmigen Messe seiner Komposition eröffnete, — ferner Martin Agricola[1], 1486—1556, einer der wichtigsten Musikschriftsteller für seine Zeit, Benedikt Ducis (Schüler Josquins, aus Brügge [um 1480], wirkte in Antwerpen, war 1515 in England, soll später in Deutschland gelebt haben) und vor allen Heinrich Isaacs Schüler, der geniale Motettenmeister Ludwig Senfl[2], Luthers Liebling vor andern, um 1492 in Zürich geboren. Er kam als Knabe in die Wiener Hofkapelle und wurde nach seines Lehrers Tode dessen Nachfolger als Hofkapellmeister. Nach Maximilians I. Ableben ging er in der gleichen Eigenschaft nach München, wo er um 1555 starb. Sieht man sich die Werke dieser Meister an, so wird man dem wackeren Forkel recht geben, wenn er mit besonderer Bezugnahme auf Stephan Mahu meint, „daß auch unsere ältesten Vorfahren etwas mehr als bloßen Fleiß hatten, und daß sie unter den übrigen europäischen Nationen nie die letzten waren, welche etwas gut zu machen wußten". Es war eine Blütezeit der deutschen Tonkunst, in der Luther lebte, und die herrlichen Werke jener Tage rechtfertigen in vollem Maße die warme Begeisterung, mit welcher sich der große Mann über die Tonkunst ausgesprochen hat.

Dazu kam, daß im Reformationsjahrhundert die Kunst Gemeingut, daß sie jedem im Volke zugänglich war. Denn ihre wichtigste und erste Aufgabe war die Kirchenmusik, der Dom aber stand dem Ärmsten offen. Infolgedessen waren Sinn und Verständnis für kunstvolle Musik in allen Kreisen lebendig.

Der polyphone Chorgesang erforderte ferner zur Ausführung gut geübte Knabenstimmen: überall, wo kunstmäßiger Gesang auf-

[1]) Publikat. d. G. f. M. Bd. 20. — Die Liste der Kompositionen siehe in Riemanns Lexikon.

[2]) Zu seinen Liedsätzen vgl. Ambros a. a. O. III, S. 409: „Das schönste vielleicht und ein wahres Juwel unter den religiösen Liedern ist das in den ‚121 newen liedern' gedruckte vierstimmige ‚Ewiger Gott, aus deß Gebot der Sun kam hier auf Erden', aus dem eine Glaubenskraft, eine Reinheit und Tiefe religiöser Empfindung spricht, wie sie wenigstens in keinem der Gesänge der damaligen Zeit überboten erscheint. Mit seinen mächtigen Harmonien, seiner reichen und doch so ernst-anspruchslosen Durchführung ist dieses nicht lange Stück ein bedeutendes Denkmal dessen, was damals die Besten und Edelsten in Deutschland belebte, es ist eines jener im großen Sinne historischen Lieder, in denen sich der Geist einer ganzen Epoche gewaltig ausspricht." — Vgl. Eitners „Bibliographie". Publikat. d. G. f. M. IV. — D. d. T. i. B. III. 2.

geführt wurde, entstanden Singschulen, in welchen die Knaben, die vermöge ihrer besonderen Begabung hierzu befähigt waren, im kunstmäßigen Gesange unterrichtet wurden. Mit der Mutation der Stimme traten sie aus dem Chore aus und wurden durch andere ersetzt; die abgehenden trugen Kunst und Verständnis in die Kreise hinein, aus denen sie stammten. Mit dem Verständnisse wuchs das Interesse, die Liebe, das Bedürfnis[1]).

So fand die Reformation eine entwickelte Kunst und einen weitverbreiteten Sinn für die Kunst vor. Es fehlte ihr nicht an Tonmeistern, welche gerne ihre Gabe der neuen Kirche zur Verfügung stellten. Unter diesen ist mit besonderer Pietät Luthers Freund und vielgetreuer Mitarbeiter Johann Walther[2]) zu nennen. Er ist geboren 1496 in einem Dorfe bei Cola (sehr wahrscheinlich mit dem jetzigen Kahla bei Rudolstadt identisch) in Thüringen, trat 1524 als Sänger in die Schloßkantorei zu Torgau ein, verheiratete sich 1525 mit Anna Heß, der Tochter des ehemaligen kurf. Reitschmieds Hans Heß, aus welcher Ehe ein Söhnlein, Johannes, erblühte. Nach der 1530 erfolgten Auflösung der Schloßkantorei gründete Walther die freiwillige Torgauer Kantoreigesellschaft; zugleich wurde für ihn eine Lehrstelle (Latein, Religion, Gesangunterricht) geschaffen. Nach der Schlacht bei Mühlberg (1547), welche Moritz von Sachsen zum Besitzer des Landes machte, gründete der neue Landesherr wieder eine kurfürstliche Kapelle zu Dresden, an deren Spitze Walther berufen wurde. Noch 7 Jahre war er tätig. 1554 erhielt er mit 10 Gulden und unter anerkennenden Worten („unser lieber, getreuer Walther", „auf wiederholtes Ansuchen", „weil er nun fast alt und unvermöglich worden") seine Pension.

[1]) Daß freilich Kunstübung und Geschmack beim Gesangsvortrage im Volke so wenig wie heute gleichmäßig verbreitet waren, bezeugen Luthers Klagen über das „Eselsgeschrei" beim Choral, über die Leute, welche „das Quicunque blöcken und die Psalmen mit eitel Jägergeschrei und mit starken, feisten Succentorstimmen hinaustönen und also zugleich heulen, murmeln und plärren". Dies bestätigt die Forderung des Provinzialkonzils von Köln 1536, das Brüllen solle die Rezitation nicht unverständlich machen, wie die Mahnung der Synode zu Trier 1549: „bei den Gesängen des hl. officiums sollten die Sänger nicht so schreien, als ob sie rasend oder übermütig wären". S. Bäumker a. a. O. S. 145.

[2]) Vgl. O. Kade, Johann Walther, Wittenbergisch Geistlich Gesangbuch von 1524 zu 3, 4 und 5 Stimmen. Neue Partiturausgabe mit Klavierauszug. 1878. Jahrg. VI. Bd. VII der Publ. d. M. W. — Biogr. s. M. H. f. M. G. II, 127; X, 79.

Digitized by Google

Er war aber nicht zu entbehren und mußte noch ein Jahr aushalten, „umb die Cantorei wiederumb in eine richtige Ordnung bringen und faſſen zu helfen“, „damit die newen und alten Cantores Ihrer Stim und noth halben zu ſingen in eine rechte lieblich Concordanz und harmony bracht werden mochten“. Walther ſtarb 1570 zu Torgau. Mit Luther bearbeitete er das erſte Geſangbuch der evangeliſchen Kirche. Seine Bedeutung hat er weniger als ſelbſtändiger Komponiſt denn als Mitarbeiter der Reformation und Redaktor der Melodien des Geſangbuchs. Ihm iſt anzureihen der ſchon genannte Georg Rhaw, ſodann Lucas Loſſius[1]), geb. zu Bach in Heſſen, Rektor in Lüneburg, deſſen 1552 erſchienene „Psalmodia“ Melanchthon mit einem Vorwort einführte.

Im Tonſatze folgten dieſe Meiſter den niederländiſchen Muſtern. Die Liedweiſe liegt im Tenor, zuweilen (wie bei Georg Rhaws Motette über „Ein' feſte Burg“) im Baß, ſeltener im Diskant, war alſo für die nicht Geübten in der Gemeinde nicht ſo leicht herauszuhören.

Für die Weiterentwickelung verdient beſondere Beachtung die von dem Humaniſten Konrad Celtis während ſeines Aufenthaltes zu Ingolſtadt angeregte Kompoſition Horaziſcher Oden[2]), ſofern bei dieſer das Metrum der Ode den muſikaliſchen Rhythmus beſtimmt und die Begleitſtimmen ſich nicht, wie in den ſonſtigen polyphonen Sätzen, ohne Rückſicht auf den Text nach rein muſikaliſchen Geſetzen bewegen, ſondern, wie die Hauptſtimme, genau dem Metrum entſprechen und zu den Tönen der Hauptſtimme in geradem Kontrapunkt ſtehen und mit denſelben Akkorde bilden; dieſe Odenkompoſitionen ſtellen ſich demnach als die erſten, zunächſt im Intereſſe der humaniſtiſchen Schule, ſpeziell der muſikaliſchen Belebung der antiken Metren unternommenen Verſuche der zur harmoniſierten Melodie verbundenen Homophonie und Polyphonie dar, welche direkt durch Vermittelung der Schülerchöre und der Kantoren

---

[1]) Vgl. M. H. f. M. G. VIII, 21.

[2]) Vgl. R. v. Liliencron, Die Horaziſchen Metren in deutſchen Kompoſitionen des 16. Jahrhunderts. In der V. Schr. f. M. W. III. 1887. S. 26 ff. — Derſelbe, Die Chorgeſänge des lateiniſch-deutſchen Schuldramas im 16. Jahrh. Ebenda VI. 1890. S. 309 f. — B. Widmann, Die Kompoſitionen der Pſalmen von Statius Olthof. V. Schr. f. M. W. V. 1889. S. 290 ff. — Vgl. auch P. Eickhoff in V. Schr. f. M. W. VII, 108 ff.

Digitized by Google

und indirekt durch Beeinflussung des Geschmackes auf die Umbildung des evangelischen Liedsatzes eingewirkt haben. Der erste, welcher der Anregung des Celtis folgte, war der dem Celtischen Humanistenkreise angehörende Musiker Peter Tritonius, dessen Oden 1507 erschienen. Ihm folgten Michael Rogier[1]), Paul Hofhaimer mit Ludwig Senfl[2]), welch letzterer die Tritoniusschen Melodien harmonisch bearbeitete, Benedikt Ducis, der 1535 „der Ulmer Jugend zu gefallen" sämtliche Horazische Oden in drei- und vierstimmigen Sätzen herausgab[3]).

2. Die Modernisierung der evangelischen Kirchenmusik. Die mit dem Beginne des 17. Jahrhunderts in Italien aufkommende neue Musikrichtung, die vor allem auf individualisierenden Ausdruck drang und insbesondere die Angemessenheit der Musik an das Wort betonte, kam der evangelischen Kirchenmusik nur zustatten. Zwei Aufgaben hatte sich diese gestellt; die eine war die *musikalische* Interpretation des Schriftwortes, die andere die musikalische Verherrlichung der Kirchenweise, des Gemeindeliedes. Die Form, in welcher die Kirchenmusik der ersteren Aufgabe genügte und in ihrem Teile an der Verkündigung des Evangeliums im Gottesdienste der Gemeinde teilnahm, war die der Motette. Der Platz, den sie gegen das Ende des 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts im Gottesdienst einzunehmen pflegte, war vor und nach der Predigt. Als Text für die Motette wurde entweder einer der herkömmlichen Tagessprüche (Introitus) oder ein Spruch aus dem Evangelium[4]) beziehungsweise der Epistel des Tages genommen („Evangelienssprüche", „Epistelsprüche"). Namentlich im letzteren Falle trat die Motette in enge Beziehung nicht bloß zum Gottesdienste überhaupt, sondern insbesondere zur Predigt, die das

[1]) R. Kade, Der Dresdener Kapellmeister Rogier Michael. V. Schr. f. M. W. V, 272.

[2]) Harmoniae poeticae, Oden von Horaz usw., vierstimm. gesetzt von P. Hofhaimer und L. Senfl, 1539, neu herausgeg. von Achleitner, 1868.

[3]) Das Werk ist bis jetzt noch nicht aufgefunden. Möglicherweise liegt eine Verwechslung mit P. Hofhaimers Arbeit vor. — In Frankreich verfolgten dieselben Bestrebungen Cl. Goudimel („Q. H. Flacci . . odae . . ad rhythmos musicos redactae"). (Baif 1532—89; s. o.), J. Mauduit (1586), Cl. Lejeune (1528—1602; „Vers mesurés").

[4]) S. A. von Lilienceron, Liturgisch-musikalische Geschichte der evangelischen Gottesdienste von 1523—1700. Schleswig 1893. S. 103.

Digitized by Google

Evangelium oder die Epistel zu behandeln hatte; sie bildete nicht bloß den Rahmen, sondern gewissermaßen das Motto für die Predigt, dem die Tonsetzung, der Chorvortrag eindrucksvolles Gewicht verliehen. Dazu genügte die musikalische Formensprache des Kontrapunktes vollständig. Dennoch mußte gerade dem evangelischen Empfinden, dem es im Gottesdienste vor allem auf das „Wort", auf dessen möglichst nachdrückliche und eindringliche Darbietung an die Gemeinde ankam, eine musikalische Ausdrucksweise willkommen sein, die geeignet war, die Wahrheit und die Kraft des Ausdrucks zu steigern, das einzelne Wort musikalisch zu beleuchten, den einzelnen Wendungen des Textes gerecht zu werden. So fand der neue monodische Stil bald in der evangelischen Kirchenmusik Eingang: neben den Vortrag des Evangelien- oder Epistelspruches in der bisherigen Motettenform trat jetzt der individualisierende Vortrag des Arioso; durch die Verknüpfung der verschiedenen Ausdrucksweisen und Vortragsformen entstand eine Art erweiterter Motette, die Kantate[1]), sei es so, daß ein geistliches Strophenlied mit Bibelworten im Chor- oder im Ariosostile durchflochten wurde, sei es so, daß zwischen Chormotette und Choral Arien eingestreut wurden. Auch bei dem polyphonen Satze der Chormotette selbst wurde unwillkürlich mehr auf den Ausdruck gesehen, so gewissenhaft es auch die deutschen Meister mit der „Arbeit", d. i. dem Kontrapunkt, nahmen; die Harmonie wurde dichter, voller, charakteristischer geordnet, im Interesse lebhafterer Farbengebung wurden Instrumente, im Anfange besonders gern Posaunen und Violinen, zur Begleitung herangezogen; dabei wurde aber immer wieder eingeschärft, daß die Instrumente den Gesang nicht übertönen, den Text nicht verdecken dürften. An die Stelle des vorwiegend objektiv gearteten streng polyphonen Vortrags trat also auch hier immer ausgesprochener der individuell belebte, das Wort unmittelbar an die bewegte Innerlichkeit heranbringende, die Harmonie der Melodie unterwerfende, seinem Wesen nach homophone Vortrag.

Mit der zweiten Aufgabe, der Gemeinde die ihr vertraute Weise im Schmucke des kunstvollen Satzes als Lied im höheren Chore vorzuführen, verband sich das liturgisch-pädagogische Interesse, auf

[1]) Die deutsche Kantate im 17. Jahrhundert. M. H. f. M. G. XII, 3, 4. — Sammlung von Kantaten des 17. und 18. Jahrhunderts. Beil. zu Jahrg. XVI, XVII, XVIII der M. H. f. M. G.

Digitized by Google

den Gemeindegesang einzuwirken, die Weise im Gedächtnis und in der Liebe der Gemeinde zu erhalten. Dieses Interesse legte es nahe, den Tonsatz so zu gestalten, daß die Gemeindeweise aus ihm deutlich und faßlich hervortrat, sich dem Hörer als ein Ganzes unmittelbar aufdrängte und einprägte. Dies erreichte man dadurch, daß man anfing, die Melodie, die bisher als Tenor die mittlere Stimme gebildet hatte, in die Oberstimme (Diskant) zu verlegen und die übrigen Stimmen mehr und mehr als Begleitstimmen zu behandeln, die dazu dienten, die Melodie ausdrucksvoll zu begleiten, harmonisch zu interpretieren und zu vertiefen. Damit verzichtete man aber, was das kontrapunktierte Lied anbelangt, auf den eigentlichen (polyphonen) Motettenstil, bei welchem alle Stimmen mit gleicher Selbständigkeit durcheinandergleiten, wobei nicht zu vermeiden war, daß die Hauptstimme sehr oft hinter den übrigen verschwand. Jetzt gewöhnte man sich daran, die begleitenden Stimmen Note gegen Note in geradem Kontrapunkt der *Hauptstimme* folgen zu lassen, und zwar so, daß sie zu deren Tönen Akkorde bildeten. Nicht mehr der Kontrapunkt, sondern der Generalbaß regierte den Satz.

Die Umbildung der Satzweise leitete der in Nürnberg 1534 geborene württembergische Oberhofprediger Lukas Osiander († 1604 in Stuttgart) ein mit seiner Zuschrift an die Schulmeister vom 1. Januar 1586 und der Herausgabe des Werkes: „Fünffzig Geistliche lieder vnd Psalmen. Mit vier Stimmen, auff Contrapunctsweise (für die Schulen und Kirchen im löblichen Fürstenthumb Württemberg) also gesetzt, das ein gantze Christliche Gemein durchaus mitsingen kann.“

Nach Osianders Anordnung soll der Schülerchor mehrstimmig singen, aber „sich in der Mensur und Text nach der Gemeinde richten und in keiner Note schneller oder langsamer singen, denn man zu singen pflegt, daß Choral und figurata musica fein bei einander bleiben“. Dem Vorgange Osianders folgten: Bartholomäus Gesius[1]), geb. um 1555 in Müncheberg bei Frankfurt a. O., Kantor in letztgenannter Stadt 1595—1613, tüchtiger Tonsetzer für Kirche und Schule seit 1601, Andreas Raselius[2]) zu Regens-

[1]) M. H. f. M. G. XVI, S. 105 f.

[2]) J. Auer, M. Andreas Raselius Ambergensis. M. H. f. M. G. 1892. Beilage.

Digitized by Google

burg in seinem Cantionale von 1588, der kurfürstlich sächsische Kapellmeister Rogier Michael[1]) im Dresdener Gesangbuche zweiten Teiles von 1593, Seth Calvisius[2]), Kantor zu St. Thomas in Leipzig in seiner „Harmonia cantionum sacrarum" von 1597, Melchior Vulpius in Weimar, Hans Leo Hasler in Nürnberg, Erythräus in Altorf, Michael Prätorius in Wolfenbüttel, Johann Eccard in Königsberg in seinen „Geistlichen Liedern, Auff den Choral oder gemeine Kirchen Melodey durchaus gerichtet" von 1597. Für das Gemeindelied kommt nunmehr die Bezeichnung „Choral" auf.

Als Meister des kunstvollen Satzes[3]) ragen unter den Genannten hervor: Seth Calvisius (1556—1615), Melchior Vulpius, vor allen andern aber der in der venezianischen Schule unter Andreas Gabrieli ausgebildete Nürnberger Hans Leo Hasler[4]) (geb. 1564 zu Nürnberg, Organist zu Augsburg um 1585, 1600 zu Nürnberg, 1602 am kaiserlichen Hof in Prag, † 1612 in Frankfurt a. M.; er setzt bei Choralbearbeitungen die Melodie in den Diskant, die Harmonie ist einfach und würdig gehalten), sowie Johannes Eccard[5]), jüngerer Zeitgenosse und Schüler des großen Lassus; geb. 1553 in Mühlhausen i. Th., lebte er 1571—74 in München, wurde zuerst Kapellmeister in Fuggerschen Diensten zu Augsburg, siedelte aber unter dem Markgrafen Georg Friedrich von Brandenburg nach Norddeutschland über, zuerst 1583 als Vizekapellmeister, 1599 als Kapellmeister in Königsberg, dann von 1608 an als Kapellmeister in Berlin, † 1611. Sein Hauptwerk ist die Bearbeitung der in Preußen geltenden Kirchen-

[1]) Vgl. R. Kade in V. Schr. f. M. W. 1889. S. 272 ff. (S. o.)

[2]) K. Bendorf, Seth Calvisius als Musiktheoretiker. V. Schr. f. M. W. X, 411 ff.

[3]) Auch Joh. Heugel (etwa 1500—1584/85) möge hier eine bescheidene Stelle finden. Vgl. W. Nagel, Joh. Heugel. Sammelb. d. J. M. G. VII. (1905/6).

[4]) Vgl. M. H. f. M. G. 1874 (Beilage). — R. Schwartz, H. L. H. unter dem Einfluß d. ital. Madrigalisten. V. Schr. f. M. W. IX. — D. d. T. Bd. II. 24, 25. — D. d. T. i. B. IV, 2; V, 1 und 2. — Jahrg. XXV Nr. XXI der Publ. d. M. W. Leipzig 1897. Neuausgabe von Haslers Choralbuch und anderen Gesangswerken durch G. W. Teschner (vgl. diesen in Riemanns Lexikon).

[5]) Biogr. s. M. H. f. M. G. IV, 230. — A. Mayer-Reinach, Zur Geschichte der Königsberger Hofkapelle. Sammelb. d. J. M. G. VII. (1905/06.)

Digitized by Google

lieder (Geistliche Lieder auf den Choral 1597, Preußische Festlieder 1598). In diesem Werke suchte er das Bedürfnis der singenden Gemeinde mit den Anforderungen der Kunst in Einklang zu bringen, indem er darauf ausging, die harmonische Bedeutsamkeit der Melodie und nichts anderes im kunstvollen Satze zur Geltung zu bringen, andererseits aber auch auf die gegenseitige Beziehung der Stimmen zueinander, wie sie das Ideal des polyphonen Satzes verlangt, nicht verzichtete. Die Kunst verklärt und veredelt das Lied, indem sie ihre Ausdrucksweise demselben völlig unterwirft, ohne auf ihr eigenes Gesetz zu verzichten. Polyphonie und Homophonie sind vereint; der Verteilung des Vortrags auf Singstimmen, von Frauen- und Männerstimmen unisono kraftvoll geführt, und auf die in gewaltigen Tonmassen mitgehende, die Harmonie rein und voll ausströmende Orgelbegleitung steht nichts mehr im Wege. In vollem Sinne ist die Einheit von Homophonie und Polyphonie erst von Bach erreicht worden; Eccards Arbeiten streifen dann und wann noch ans Motettenartige, Künstliche an. Aber das Ideal des vierstimmigen Kirchenliedes ist bei ihm klar gezeichnet: Gedrängtheit der Stimmenverwebung, natürliche, ungezwungene Stimmführung und Unterordnung der übrigen Stimmen unter die Hauptstimme, die Liedmelodie. An Eccard schließen sich die Tonsetzer an, welche man unter dem Namen der Königsberger Schule oder der preußischen Tonschule zusammenfaßt: Johann Stobäus[1]), geb. 1580 zu Graudenz, † 1646 als kurfürstlicher Kapellmeister zu Königsberg, Lieblingsschüler Eccards, dessen „Festlieder" er herausgab, Kaldenbach, 1613 bis 1636 in Königsberg, † zu Tübingen, Strattius u. a.

Außerdem sind noch hervorzuheben: Antonio Scandelli[2]) geb. 1517 zu Brescia, † zu Dresden 1580, (zwei Bücher vier- und fünfstimmiger deutscher Lieder 1567—1568, ein Buch fünf- und sechsstimmiger geistlicher deutscher Lieder, eine Passion), Joachim a Burck[3]) (Moller aus Burg bei Magdeburg), Kantor und Organist

[1]) Vgl. M. H. f. M. G. XV, S. 67 ff. — A. Mayer-Reinach a. a. O. Neuausgabe der „Festlieder" von G. W. Teschner (1858).

[2]) Vgl. M. Fürstenau, Die Instrumentisten .. de Tola und .. A. Scandellus (Archiv für sächs. Geschichte). 1866. — M. H. f. M. G. IX, 27. — O. Kade, Die ältere Passionskomposition usw. Gütersloh 1883. S. 190 ff.

[3]) Vgl. Jordan, Aus der Gesch. d. Musik der Stadt Mühlhausen. 1905. — Auswahl der Werke in Publ. der Ges. f. Musikforschung. Bd. 22. 1898.

Digitized by Google

in Mühlhausen (etwa 1540—1616), von dessen bedeutendem Können u. a. drei Passionen, Officium ss. coenae, 40 Lieder „vom heiligen Ehestande", geistliche Lieder, Psalmen, Deutsche Liedlein zeugen, David Scheidemann, um 1585 Organist an der Michaeliskirche zu Hamburg, 1604 Herausgeber eines Choralbuches mit Hieronymus[1]) (geb. 1560 zu Hamburg, † 1629 daselbst) und Jakob Prätorius[1]) († 1651), der treffliche Jakob Meiland, geb. 1542 zu Senftenberg, Hofkapellmeister zu Ansbach und Celle, † 1577, Matth. Le Maistre[2]), seit 1554 Kapellmeister am kursächsischen Hofe zu Dresden, † 1577, Christoph Demantius[3]), geb. 1567 zu Reichenberg i. B., 1596 Kantor in Zwickau, 1604 in Freiberg, † 1643, Philipp Dulichius (Deulich)[4]), geb. 1562 in Chemnitz (wirkte in Stettin, wo er seit 1587 Kantor am Fürstl. Pädagogium war, † 1631; er war Schüler von A. Gabrieli und ein hervorragender Tonkünstler; Werke: „Carmen musicum", „Novum opus" 1598—1599; „Centuriae octon. et septen. vocum" 1607 ff.), Johann Staden[5]), geb. 1581 zu Nürnberg, † 1634, dessen Sohn Sigismund Gottlieb Staden[6]) (1607—1655).

Dem Einflusse des neuen italienischen Musikstils gibt sich, wie z. T. auch die beiden zuletzt Genannten, mit vollem Bewußtsein hin, bemüht, „die Italos nach bestem Vermögen zu imitieren", der vortreffliche Michael Prätorius, geb. 1571 in Kreuzburg an der Werra, † 1621 als herzoglich braunschweigischer Kapellmeister zu Wolfenbüttel, ein überaus fleißiger, vielseitiger und tüchtiger, wenn auch nicht eben schöpferisch-genialer Tonsetzer. Er hat teils durch eigene Kompositionen, teils durch selbständige Bearbeitung von italienischen Werken, teils durch seine schriftstellerischen Arbeiten („Syntagma musicum"[7]) wesentlich dazu beigetragen, der italienischen Musik in

[1]) Biogr. und Bibliogr. s. M. H. f. M. G. III, 65 ff. 116.

[2]) Vgl. O. Kade, M. Le Maistre. 1862.

[3]) R. Kade, Christoph Demant. V. Schr. f. M. W. VI. — F. Meißl Chr. Demant. (Reichenberger Progr.) 1906.

[4]) R. Schwartz, Ein pommerscher Lassus. (Spitta-Smend, Monatsschrift für Gottesdienst und christliche Kunst. Göttingen 1897. S. 50 ff.) Desselben Ausgabe von 7 Chören aus den „Centurien" (Breitkopf & Härtel); Gesamtausgabe der Werke i. d. D. d. T. I. Bd. 31.

[5]) Vgl. M. H. f. M. G. XV, 101; XXIX, 53 ff. — D. d. T. i. B. VII, VIII.

[6]) Er war Verf. der ältest. deutsch. Oper „Seelewig" (M. H. f. M. G. XII.).

[7]) Neudruck in Publ. d. G. f. M. Bd. XIII. M. H. f. M. G. X, 33.

Digitized by Google

Deutschland Bahn zu brechen; er hat ebenso die massigen Chöre der Venezianer wie das Kirchenkonzert Viadanas gepflegt und die Instrumentalbegleitung eingeführt. In den „Musae Sioniae" (1605—1610), einem monumentalen Werke von 1244 Gesängen, finden wir in den fünf ersten Teilen 2—12stimmige Konzertgesänge über deutsche Psalmen oder Kirchenlieder, in den zwei letzten rein vierstimmig gesetzte Choräle; in der „Polyhymnia III panegyrica" finden sich 1- aber auch 24stimmige, 2- aber auch 5chörige „Konzertgesänge" mit Trompeten und Kontinuo; im „Puericinium" (1612) fügt er dem Gesange von 3—4 Knabenstimmen 4 Instrumente hinzu.

Der hervorragendste Übermittler der neuen italienischen Tonkunst an die deutsche evangelische Kirchenmusik aber und zugleich einer der bedeutendsten Tonmeister aller Zeiten ist Heinrich Schütz[1]) gewesen. Geboren am 8. Okt. 1585 zu Köstritz im Vogtlande, wuchs er zu Weißenfels auf, wo sein Vater, Christoph Schütz, begütert war und das Amt des Bürgermeisters verwaltete. Der wohlbegabte Knabe erhielt eine sorgfältige Erziehung. Unter seinen Gaben ragte die musikalische hervor, die durch eine schöne Stimme unterstützt wurde. Um dieser Gabe willen zog er die Aufmerksamkeit des Landgrafen Moritz von Hessen, der 1598 auf der Durchreise im Schützschen Hause Quartier genommen hatte, auf sich. Aber erst, als der Knabe das 14. Lebensjahr nahezu vollendet hatte, konnte sich der Vater entschließen, denselben zur weiteren Ausbildung an den Hof des Landgrafen nach Kassel zu übergeben, der ihn „in allen guten Künsten und löblichen Tugenden" zu erziehen versprochen hatte. Hier besuchte der junge Schütz das „Collegium Mauritianum" (Gymnasium) und sang in der Hofkapelle mit. 1607 bezog er die Universität Marburg, um Rechtswissenschaft zu studieren. Der Landgraf aber griff abermals in sein Schicksal ein, indem er ihn 1609 veranlaßte, mit einem Stipendium von 200 Talern jährlich nach

[1]) Vgl. W. Schäfer, H. Schütz. 1856. — Fr. Spitta, Heinr. Schütz. Eine Gedächtnisrede. Hildburghausen 1886. — Derselbe, Die Passionen nach den vier Evangelien von Heinrich Schütz. Göttingen 1886. — Philipp Spitta, Heinrich Schütz' Leben und Werke. In den „Musikgesch. Aufsätzen". Berlin 1894. Vgl. dazu Sammelb. d. J. M. G. I, 213; III, 270. — Gesamtausgabe seiner Werke, 1885—1895, 16 Bde. Dazu Suppl.-Bd. mit dem Weihnachtsoratorium von 1664. Leipzig 1909. Verdienstvoll sind die Bearbeitungen von Schützens „Sieben Worten" und der aus seinen vier Passionen zusammengestellten „Passion" von K. Riedel. — Schütz' Matthäuspassion herausg. von Arn. Mendelssohn. 1887.

Digitized by Google

Italien zu reisen und sich in Venedig von Giovanni Gabrieli in der neuen italienischen Kunst ausbilden zu lassen. 1613 kam Schütz zunächst wieder nach Kassel, noch schwankend, ob er nicht zur Rechtswissenschaft als Lebensberuf zurückkehren solle, bis ihn der Kurfürst von Sachsen Johann Georg I. 1615 nach Dresden berief und ihm die Leitung der kurfürstlichen Kapelle übertrug (1617). In dieser Stellung betrachtete er es als seine Aufgabe, den neuen, auf Kraft und Wahrheit des Ausdrucks gerichteten Musikstil in der Kirchenmusik einzubürgern. Er zog italienische Musiker an den Hof und sandte deutsche Künstler nach Italien, um sie dort schulen zu lassen. 1619 erschienen seine mehrchörigen Psalmen, 1625 die cantiones sacrae (4st. mit Basso ad organum), 1623 die „Auferstehungs-Historie", 1628 der Kornelius Beckersche Psalter, „nach gemeiner Contrapunktsart in 4 Stimmen gestellet". 1628 begab Schütz sich selbst noch einmal nach Italien, um sich persönlich von der Weiterentwickelung der Kunst daselbst zu unterrichten, die inzwischen von Claudio Monteverdi bedeutende Impulse empfangen hatte. Als Frucht der neuen Anregung erschienen die „Symphoniae sacrae" (I. Teil 1629), 20 Gesangsstücke zu drei und mehr Stimmen mit Instrumentalbegleitung, also der Sache nach „geistliche Konzerte", die sich dem von Carrissimi festgestellten Typus der Kirchenkantate anschlossen. Verhängnisvoll wirkte der beginnende unselige 30jährige Krieg auf die neuen Verhältnisse ein. Die Kapelle schmolz zusammen, Schütz war genötigt, 1633—1635 in Kopenhagen, dann 1638 in Wolfenbüttel bei Herzog August dem Jüngeren, 1642 nochmals in Kopenhagen Stellung anzunehmen, in der Zwischenzeit immer nach Dresden zurückkehrend und eifrig darum bemüht, der dortigen Kapelle aufzuhelfen. Er blieb auch dem Vaterlande und seinem fürstlichen Herrn getreu bis zu seinem am 6. Oktober 1672 erfolgten Tode. Von seinen Hauptwerken sind noch hervorzuheben: die erste deutsche Oper „Daphne" auf Rinuccinis Text[1]); die „Kleinen geistlichen Concerte" zu 1—5 Stimmen mit Basso continuo für die Orgel, 1. Teil 1636, 2. Teil 1639; die „Symphoniae sacrae" 2. Teil 1647, 3. Teil 1650; die „Musicalia ad Chorum sacrum" 1648 (5—7 st. Motetten im neuen Stil mit Instrumentalbegleitung ad

[1]) Die Musik ist verloren. Vgl. O. Taubert, Daphne, das erste deutsche Opernbuch. 1878.

Digitized by Google

libitum), „Die Sieben Worte“ (1645). „Die Geburts-Historia“, die vier Passionen[1]); die 1909 wiederaufgefundene „Historia von der . . . Geburt Gottes- und reinen Sohns“ usw. In den Kirchenstücken erweist er sich als Meister des ausdrucksvollen Gesanges. Überall erkennt man in der Behandlung des Textes den feingebildeten Mann, der sich nicht damit begnügt, die Worte in Musik zu setzen, sondern die das Wort durchwogende Stimmung, gleichsam die Seele der Rede zu erfassen und in seine Töne zu bannen. So bleibt er z. B., wenn es sich um die musikalische Interpretation des Schriftwortes handelt, nicht beim deutschen Texte stehen, mit dem er es zunächst zu tun hat, sondern sucht durch gründliche Betrachtung des Urtextes mit Hilfe der ihm zu Gebote stehenden Sprachkenntnis das tiefere Verständnis des Textes zu gewinnen, das alsdann die richtige Auffassung und den richtigen Vortrag des deutschen Textes ermöglicht. Daher die überraschende psychologische Wahrheit und Feinheit sowohl im Sekkorezitativ z. B. des Evangelisten in den Passionen wie im Arioso der aus der biblischen Erzählung hervortretenden Einzelpersonen, die zwingende Kraft des Ausdrucks, die oft durch wenige Striche erzielte Personal- und Situationscharakteristik. Der polyphone Satz, den er für die Chöre des Volkes (turba) anwendet, zeichnet sich durch gedrungene Plastik, dramatische Lebendigkeit und Bewegtheit aus: es ist nicht die Masse, der Haufe, sondern das Volk, d. i. die Gesamtheit scharf auseinandertretender Individuen, die darin zum Worte kommt und durcheinander redet. Der polyphone Satz ist individualisiert und verinnerlicht.

Den Italienern in der Handhabung der von ihnen aufgestellten Formen und Ausdrucksweisen durchaus ebenbürtig, erweist er sich als grunddeutscher Meister nicht bloß dadurch, daß es die deutsche Sprache ist, der seine Musik dient, sondern gerade durch die Gabe der Verinnerlichung und Vertiefung des Ausdrucks und durch die kräftige Individualisierung des musikalischen Vortrags.

Das „Geistliche Konzert“, der „Geistliche Dialog“, die „Geistliche Andacht“ wird nunmehr die eigentliche Form der evangelischen Kirchenmusik. In ihr kommt das von dem gläubigen Subjekt erfaßte, durch das persönliche Erleben hindurchgegangene Gotteswort zum Ausdrucke. Sie ist persönliches Zeugnis geworden.

[1]) Vgl. O. Kade a. a. O.

Digitized by Google

Unter den zahlreichen jüngeren Meistern erwähnen wir zunächst Schützens Schüler und Neffen Heinrich Albert[1] (s. o.), sodann Christoph Bernhard[2] (geb. 1628 zu Danzig, 1655 Vizekapellmeister in Dresden, studierte zweimal bei Carissimi in Rom, 1664—1674 Kantor in Hamburg, 1681 Kapellmeister in Dresden, wo er 1692 starb), ferner Math. Weckmann, 1621 zu Oppershausen i. Th. geboren. Schütz veranlaßte, daß er 1640 als Mitschüler von J. Reinken bei Jak. Prätorius und H. Scheidemann die niederländische Kunst Sweelincks (s. u.) studierte. Weckmann wirkte in Dresden, Kopenhagen und Hamburg, wo er 1674 starb. Wie Bernhard war Weckmann ein hervorragender geistlicher Tonsetzer. Seine historisch größere Bedeutung scheint jedoch auf dem Gebiete der Klaviermusik zu liegen[3]. Ein anderer Schüler Schützens und S. Scheidts in Halle war Ad. Krieger[4] (1634—1666), Hoforganist in Dresden. Sodann sind rühmend zu erwähnen: Joh. H. Schein (1586—1630; s. o.)[5], einer der bedeutendsten Vorgänger J. Seb. Bachs, und Joh. Rosenmüller[6], geb. um 1620, Kollaborator an der Thomasschule zu Leipzig, von wo er, wegen sittlicher Verstöße verfolgt, nach Hamburg entfloh; später ging er nach Venedig, kehrte 1667 zurück und wirkte fortan als Kapellmeister in Wolfenbüttel, wo er 1686 starb. Er behandelte den Choral nach Art der italienischen Kirchenkonzerte („Kernsprüche mehrenteils aus heiliger Schrift zu 3—7 Stimmen mit continuo" 1648).

Eine bedeutsame Stellung nimmt auch Andreas Hammerschmidt ein, geb. 1612 zu Brüx in Böhmen, 1635 Organist in Freiberg, 1639 in Zittau, † 1675 daselbst. Er pflegte gleichfalls die

[1] Biogr. s. M. H. f. M. G. XVI, 95; vgl. R. Eitner, Kantaten des 17. u. 18. Jahrh. Beilage zu den M. H. f. M. G. 1884. — Derselbe, H. Albert, Musikbeilagen zu den Gedichten des Königsb. Dichterkreises. Neudrucke deutsch. Lit. Werke Nr. 48.

[2] Kantaten von ihm und M. Weckmann herausgeg. von M. Seiffert in D. d. T. Bd. VI. Derselbe in Sammelb. d. J. M. G. II.

[3] Hierauf deuten Funde R. Buchmayers hin, deren Veröffentlichung bevorsteht.

[4] Proben der Werke in D. d. T. Bd. XIX. (A. Heuß).

[5] Quellen s. o.

[6] A. Horneffer, Johann Rosenmüller. Charlottenburg 1898 (Diss.). — Derselbe in den M. H. f. M. G. 1899. Nr. 3. — D. d. T. Bd. XVIII. — K. Nef, Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik. Beihefte d. J. M. G. I, 5.

Digitized by Google

Form des Kirchenkonzerts mit großer Vorliebe und liebte es, als Antwort auf die Bibelsprüche auch Strophen des Kirchenliedes einzuflechten, womit er die Bachsche Kantate vorbereitete („Musikalische Andachten [I. Geistliche Konzerte; II. Geistliche Madrigale; III. Geistliche Symphonien; IV. Geistliche Motetten und Konzerte; V. Geistliche Chormusik „auf Madrigalenmanier"] 1638—1653; „Dialogi[1]) oder Gespräche zwischen Gott und einer gläubigen Seele" 1645; „Musikalische Gespräche über die Evangelia" 1655 und 1656, Instrumentale Werke u. a. m.).

Hierher gehören ferner die beiden schon erwähnten Able, besonders Johann Rudolf mit seinen „Geistlichen Dialogen" 1648 und seinen „Geistlichen Fest- und Kommunionandachten" (nachgelassen); W. K. Briegel (s. o.) mit seinen „Evangelischen Gesprächen auf die Sonn- und Hauptfesttage" von 1660—1662, sowie die Vertreter der älteren Kirchenkantate, Johann *Schelle*, (1648—1701), dessen Nachfolger am Thomaskantorate zu Leipzig, Johann Kuhnau[2]), geb. 1660 zu Geising im Erzgebirge, † 1772; Johann Philipp Krieger[3]), geb. 1649 zu Nürnberg, zuletzt Hofkapellmeister in Weißenfels, † 1725 daselbst, und dessen Bruder Johann Krieger[3]), geb. 1652 in Nürnberg, † 1735 in Zittau, wo er seit 1681 als Musikdirektor und Organist wirkte, Dietrich Buxtehude, der große Orgelmeister in Lübeck (s. u.), Johann Christoph Bach[4]), geb. 1642 zu Arnstadt, † 1703 zu Eisenach, tüchtiger Motettenkomponist, und sein Bruder Johann Mich. Bach, geb. 1648 zu Eisenach, † 1694 zu Gehren, Oheime von Johann Sebastian Bach, Georg Philipp Telemann (s. u.), Gottfried Heinrich Stölzel, geb. 1690 zu Gründstädel im sächsischen Erzgebirge, † 1749 zu Gotha, Reinhard Keiser (s. u.),

[1]) Neuausgabe in D. d. T. i. Ö. VIII, 1.

[2]) D. d. T. Bd. 4. — Der musikal. Quacksalber. Neuausg. von K. Benndorf. 1900. — Vgl. R. Männich, J. Kuhnau. Sammelb. d. J. M. G. III. — H. Bischoff, Über J. Kuhnaus musik. Vorstellung einiger biblischer Historien. 1877. — Über die Stellung K.s in der Klaviermusik vgl. M. Seiffert (Weitzmann) a. a. O.

[3]) R. Eitner, Johann Philipp Krieger. M. H. f. M. G. XXX, 114 ff. und Beilagen zu XXX und XXXI.

[4]) Ph. Spitta, J. S. Bach. Leipzig I. 1873. S. 37, 40 ff. — Vgl. Sammelb. d. J. M. G. II, 254.

Digitized by Google

Christoph Graupner[1]), geb. den 13. Januar 1683 zu Kirchberg i. S., † 10. Mai 1760 zu Darmstadt, ein ungemein fruchtbarer Tonsetzer, der über 1000 Kantaten, etwa 114 Sinfonien, einige Opern u. a. m. schrieb. Graupner ist als Kontrapunktiker von Bedeutung gewesen; er gehört aber auch mit den Mannheimern (s. u.) zu den Vorbereitern des neuen, in Haydn gipfelnden Instrumentalstils. Den Kern der Kantate bildete ein Bibelspruch oder Liedvers oder beides; damit wurden Einzelgesänge, Duette usw. verknüpft; die Kantate stellte also eine musikalisch-dichterische Betrachtung über den Schrifttext des Tages dar. In dem Maße, als der italienische Opernstil in Deutschland aufkam, verfiel die Kirchenkantate demselben nach der musikalischen Seite. Musikalische Vertiefung und Idealisierung jedoch erfuhr sie von der Orgel her; zur klassischen Vollendung kam sie durch Johann Sebastian Bach.

3. Die Entwickelung des Orgelspiels in der evangelischen Kirche[2]).

Besondere Bedeutung gewann in der evangelischen Kirchenmusik das Orgelspiel. Zunächst zwar blieb die Verwendung der Orgel im Gottesdienste der evangelischen Kirche unverändert; sie hatte sowohl durch eine kurze Einleitung auf den Ton hinzuführen, in dem der Gesang einzusetzen hatte, als auch die einzelnen liturgischen Stücke durch Zwischenspiele musikalisch zu verbinden. Zu dieser liturgischen Aufgabe kam die künstlerische: durch ein Präludium (das eigentliche Vorspiel) den Gottesdienst einzuleiten, nach Bedürfnis den mehrstimmigen Chorgesang zu begleiten, insbesondere fehlende Stimmen zu ersetzen oder schwach besetzte zu unterstützen oder auch nach Umständen mit denselben abzuwechseln. Im evangelischen Gottesdienste trat an die Stelle des Chorals das Gemeindelied, sowohl als einstimmiger Volksgesang wie als Lied im höheren Chor im mehrstimmigen Tonsatze. Der bisherigen Gewohnheit entsprach es, den Chorgesang

[1]) Vgl. zur vorläufigen Unterweisung W. Nagel, Das Leben Ch. Graupners. Sammelb. d. J. M. G. X. Teilweise Neuausgabe der Werke ist in Aussicht genommen.

[2]) G. Rietschel, Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste bis in das 18. Jahrhundert. Leipzig 1893. — Derselbe, Die Aufgabe der Orgel im evangel. Gottesdienste. 1894.

Digitized by Google

von der Orgel begleiten, beziehungsweise strophenweise mit ihr abwechseln zu lassen. Im letzteren Falle erforderte es das evangelische Prinzip, daß zu dem Tonsatze, den die Orgel spielte, der entsprechende Text vernehmlich gesungen werden mußte, wozu einer der Chorknaben bestellt wurde. So ergab sich durch Kombination dieser verschiedenen Vortragsarten für den musikalischen Teil des Gottesdienstes eine anregende Abwechselung zwischen einstimmigem Gemeindegesange, begleitetem Einzelgesange, vollstimmigen a cappella-Gesange, begleitetem Chorgesange und kraftvollem Zusammenwirken aller, der Gemeinde, des Chors, der Orgel. Den Mittelpunkt und das ideale Einheitsband bildete die Gemeindeweise. Ihr war der polyphone Satz immer mehr dienstbar gemacht worden. Das geschah auch mit dem Orgelspiele. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts war der Orgel fast allgemein die Aufgabe zugefallen, den Gemeindegesang einzuleiten und zu stützen. Dadurch wurde die deutsche evangelische Orgelkunst in eigentümlicher und charakteristischer Weise bestimmt. Sie trat zu der Gemeindeweise und damit zu der ganzen reichen Welt des Gemütes in die engste Beziehung. Das Lied mit seiner reichen Fülle von Stimmung und Erinnerung bildet von jetzt ab den poetischen Hintergrund, das durchscheinende Band für die mannigfaltig gegliederten Tonformen der Orgelkunst, ob sie das Lied in seinen Motiven frei verarbeitet, ob sie es mit ihrem Figurenwerke arabeskenartig umspinnt und durchwirkt, ob sie es in eine Orgelmotette einflicht, ob sie seine Zeilen als Fugenthemen verwendet, oder ob sie die Weise in einfachem, geradem Kontrapunkte vorspielt. In dieser dichterischen Befruchtung des Orgelspiels durch die Melodie des Kirchenliedes besteht die Eigentümlichkeit der deutschen evangelischen Orgelkunst.

In der Technik selbst waren die Niederländer nnd Italiener die Lehrmeister der Deutschen.

An deutschen Orgelmeistern finden wir im Reformationszeitalter vor: den blind geborenen Konrad Paumann (unrichtigerweise öfter Baumann, Paulmann geschrieben), Verfasser des „Fundamentum organisandi“[1]), des ältesten Orgelbuches, das einen Einblick in den

[1]) F. W. Arnold, Conrad Paumanns Fundamentum organisandi, siehe F. Chrysanders Jahrb. f. M. W., Jahrg. 2. Leipzig 1867. S. 9 ff. — A. Sandberger, Beiträge zur Geschichte der bayr. Hofkapelle. I. Bd. Leipzig 1897. S. 9 ff.

Digitized by Google

Stand des Orgelspieles im 15. Jahrh. gewährt, † 1473 in München; sodann Paul Hofhaymer[1] (Hofheymer, Hofheimer [s. o.]), geboren 1459 zu Radstadt (Salzburg), † 1537 in Salzburg; er muß im Orgelspiel Erstaunliches geleistet haben. „Es genügt ihm nicht, etwas nur Gediegenes gespielt zu haben, es muß auch erfreulich und blühend sein" — rühmt ein Zeitgenosse von seinem Spiel. Hervorragendes leistete namentlich die Famile Koch (Paul Koch, † 1535), ferner Arnold Schlick[2]), gleichfalls blind; Hans Leo Hasler, Elias Nikolaus Amerbach (Ammerbach), um 1560 Organist an der Thomaskirche zu Leipzig, † 1597, die beiden Bernhard Schmid zu Straßburg, Hans (Buchner) von Konstanz[2]) (1483 bis gegen 1540).

Für die künstlerische Hebung und Entwickelung des Orgelspiels bildete Venedig einen Mittelpunkt. Hier hatten schon die Niederländer Willaert, da Rore, Zarlino als bedeutende Lehrer gewirkt. Claudio Merulo, 1533 zu Correggio geboren, † 1604 in Parma, schuf in der Orgeltokkata die Form, welche den eigentümlichen Klangreichtum der Orgel durch die Verbindung voller, massiger Harmoniefolgen und blühenden Lauf- und Figurenwerkes zum ersten Male zur Entfaltung und Geltung brachte; Andrea Gabrielis Kanzonen bahnten mit anderem die Orgelfuge an.

In Girolamo Frescobaldi[3]) (1583—1644), der in Italien gelernt, in den Niederlanden sich ausgebildet hat und 1615—1640 Organist an der St. Peterskirche in Rom war, ist die Kunst des Orgelspiels und der Orgelkomposition (Fantasie a quattro; Ricercari e canzoni francesi; Toccate etc.) schon zur Höhe bedeutender Meisterschaft gelangt, wie sie sich uns in Georg Muffats[4]) (um 1645—1704)

[1]) Biogr. M. H. f. M. G. V, 108. H.'s Schüler s. M. H. f. M. G. XI, 133.

[2]) Vgl. M. H. f. M. G. I, 115; VIII, 112. — Päsler, Das Fundamentbuch von Hans von Konstanz. — Vgl. M. H. f. M. G. XXIII, 71 ff. V. Schr. f. M. W. V, 1 ff. Kirchenmusik. Jahrb. 1895.

[3]) Vgl. Fr. X. Haberl im Kirchenmusik. Jahrb. 1887. — Derselbe, Collectio musices organicae. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Auch erschienen Bearbeitungen durch B. Litzau, E. Pauer und L. Torchi (L'arte musicale. Bd. 3).

[4]) Bedeutsame Proben der Kunst dieses u. a. bei Lully gebildeten Mannes, von dem wir Sonaten für mehrere Instrumente, Orchestersuiten, Concerti grossi usw. besitzen, s. in D. d. T. i. Ö. I, 2; II, 2. Der „Apparatus" bearb. und herausg. von P. de Lange, 1888. — Vgl. Die Monographie von Stollbrock, Die

Digitized by Google

„Apparatus musico-organisticus" 1690 und Joh. Speths[1]) „Organisch-Instrumentalischer Kunst-, Zier- und Lustgarten" 1693 darstellt. Die letztere Sammlung enthält Tokkaten ungenannter Komponisten von hochentwickelter Form, „welche so ziemlich alle Errungenschaften der Kunst in sich beschloß: Fugen, freiere Imitationen, glanzvolles Laufwerk, mächtig strömende Akkordfolgen"[2]).

Zarlinos Schüler war Johann Peter (Jan Pieters) Sweelinck[3]), geb. 1562 zu Deventer oder Amsterdam, bis 1621 († Organist in Amsterdam, der große „Organistenmacher", der durch seine Schüler bestimmend auf die deutsche Orgelkunst gewirkt hat und Schöpfer der sich über einem Thema mit mehreren Gegensätzen aufbauenden Orgelfuge ist. Als bedeutendster Nachfolger des Meisters darf J. Seb. Bach gelten. Zu Sweelincks Schülern zählten Jakob Prätorius († 1651), Heinrich Scheidemann († 1663 in Hamburg), Samuel Scheidt[4]) in Halle (1587—1654), der in seiner tabulatura nova schon die Ansätze zu den wundersamen Gebilden der Bachschen Kunst der orgelmäßigen Choralbearbeitung zeigt, Johann Adam Reincken[5]), Scheidemanns Schüler, geb. zu Wilshausen im Elsaß 1623, 1654 Organist an der Katharinenkirche zu Hamburg, † daselbst 1722. Würdig reihen sich diesen Altmeistern des norddeutschen Orgelspiels an Delphin Strunck (1601—1664), Johann Theile[6]) aus Naumburg (1646—1724), „Vater der Kontrapunktisten", dessen Schüler Friedrich Wilhelm Zachow[7]), der Händels Lehrer war, geb. 1633 zu Leipzig, Organist an der Liebfrauenkirche zu Halle, † 1712, endlich Dietrich Buxtehude,

---

Komponisten G. und Gottlieb Muffat. 1888. Ferner E. v. Werra im Kirchenmusikal. Jahrbuch 1893. — Über Gottlieb Muffat (1690—1770) vgl. D. d. T. i. Ö. III, 3.

[1]) Vgl. Eitner, Quellenlexikon. F. Commer hat 10 Tokkaten und 8 Magnifikate der Sammlung herausgegeben.

[2]) Vgl. Ph. Spitta, J. S. Bach I. S. 107.

[3]) Vgl. F. H. J. Tiedemann, J. P. Sweelinck. 1892. — Max Seiffert, J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler. V. Schr. f. M. W. VII, 140. — Derselbe in Sammelb. d. J. M. G. II, 80. — Gesamtausgabe der Werke durch die Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis. 1895—1903.

[4]) D. d. T. 1. — Vgl. A. Werner in Sammelb. d. J. M. G. I.

[5]) Vgl. M. H. f. M. G. XIX, 27 und Riemanns Musiklexikon.

[6]) Vgl. Fr. Zelle, Joh. Theile und N. A. Strungk. 1891.

[7]) D. d. T. 31, 32.

Digitized by Google

geb. 1637 zu Helſingör, 1668 Organiſt an der Marienkirche zu Lübeck, † 1707 daſelbſt [1]).

Dieſe von Sweelinck beherrſchte Organiſtenſchule trug den Charakter eines ſteifen, grübleriſchen Formalismus, über welchen die hochentwickelte Bravour und das blühende Ornament nicht hinwegzutäuſchen vermochten.

Nur willkommen konnte daher eine Einwirkung der Kunſt des Südens auch für dieſen Muſikzweig ſein.

Die Vermittler waren Johann Jakob Froberger[2]) aus Halle, ein geborener Thüringer, 1637—1641 unter Frescobaldi in Rom, Hoforganiſt in Wien 1637 und 1641—1645, 1653—1657, geſtorben 1667 zu Héricourt, Georg und Gottlieb Muffat (ſ. o.), und vor allem der für die deutſche Orgelkunſt bedeutungsvolle Johann Pachelbel[3]). Geboren in der Stadt Hans Leo Haslers, zu Nürnberg, 1. Sept. 1653, ausgebildet in Nürnberg, Altorf und Regensburg, hat er als Organiſtengehilfe am Stephansdom zu Wien 1674—1677, als Organiſt in Eiſenach, Erfurt, Gotha und Nürnberg die ſüd- und mitteldeutſchen Stileigentümlichkeiten kennen gelernt und in ſeiner eigenen Kunſt zu verbinden gewußt. Pachelbel ſtarb 1706 in ſeiner Vaterſtadt, ein würdiger Vorläufer S. Bachs, auf deſſen hohe Kunſt ſeine Toккaten und Choralſätze bedeutungsvoll hinweiſen. Mit der Tiefe des Gedankengehalts, der Geſchmeidigkeit der Formen, der Mannigfaltigkeit und Bedeutſamkeit des Figurenwerks der norddeutſchen Schule verbindet er die plaſtiſche Durchſichtigkeit, das Ebenmaß und die Einheitlichkeit der Durchbildung, wie ſie den Meiſtern des Südens obenan ſtand.

Zweiter Abſchnitt.

Die Klaſſiker des Proteſtantismus.

Nach der Auffaſſung des Proteſtantismus iſt die Muſik „als der höchſten Gaben Gottes eine“ (Luther) dazu berufen, in ihrer

[1]) Ausgabe der Orgelwerke durch Ph. Spitta. 1876 78. — D. d. T. 11, 14.

[2]) F. Beier, Über Johann Jakob Frobergers Leben und Bedeutung für die Geſchichte der Klaviерſuite. Leipzig 1884. — Krit. Geſamtausgabe der Werke in den D. d. T. i. Ö. IV, VI, X.

[3]) Neudrucke durch Fr. Commer (Musica sacra Bd. 1 und „Samml. der deutſchen Meiſterwerke“), Ritter a. a. O. uſw. — Vgl. D. d. T. i. Ö. VIII, 2. — D. d. T. i. B. II, 1.

Digitized by Google

Weise und mit ihren Mitteln vom Evangelium zu zeugen, die großen Taten Gottes zu verkündigen und damit, sei es im Gottesdienste selbst, sei es außerhalb desselben, die Gemeinde zu erbauen. Was sie im Dienste des Evangeliums als dessen gewaltige Zeugin zu leisten vermag, das erreicht sie in vollem Maße mit Georg Friedrich Händel und Johann Sebastian Bach.

In den seine volle Größe entfaltenden und seine höchste Meisterschaft bekundenden biblischen Oratorien feiert Händel die heilige Geschichte in mächtigen, bisher nie gehörten Klängen. Auf dem breiten Strom einer gewaltigen, aber bei aller Erhabenheit doch wahrhaft volkstümlichen Musik von edelster Einfachheit und Klarheit führt er dem Gemüte die Gotteshelden der Bibel vor und zwingt uns durch die Macht der Töne, mit ihnen zu klagen und zu beten, mit ihnen zu kämpfen und zu siegen. Die künstlerisch-musikalische Feier der Offenbarungsgeschichte, der großen Taten Gottes, ist an und für sich ein Gottesdienst im weiteren Sinne des Wortes und gehört darum von Haus aus in die Kirche; ein durchaus richtiges Gefühl führte bald darauf, alle bildartige Darstellung auszuschließen, Oratorium und Drama streng voneinander zu scheiden und die Vorstellung der heiligen Welt und ihrer Gestalten der durch die heilige Musik beflügelten Phantasie des Glaubens zu überlassen. Sofern die Vertrautheit mit der heiligen Geschichte, das lebhafte persönliche Interesse an ihren Helden, die lebendige Teilnahme an ihren Kämpfen und Siegen die Stellung zur Heiligen Schrift voraussetzt, welche der Protestantismus seinen Bekennern anweist, sehen wir in dem biblischen Oratorium, wenn es auch in der katholischen Kirche seinen Ursprung hat, ein spezifisches Kunstwerk des Protestantismus. Händels Oratorien bilden zusammen ein Epos der christlichen Offenbarung. Wir feiern daher in ihm nicht bloß einen der größten und universalsten Tonsetzer aller Zeiten überhaupt, sondern es liegt für uns seine spezifische und einzigartige Bedeutung wesentlich darin, daß er das musikalisch-biblische Epos geschaffen hat, ein Kunstwerk, dessen erbauliche und gottesdienstliche Seite freilich von der Kirche, deren Geist es am nächsten verwandt ist, der protestantischen, noch nicht genügend gewürdigt worden ist.

Auch in Bach steht zunächst ein musikalischer Heros von einer Größe und Vielseitigkeit vor uns, wie sie noch nicht dagewesen ist. Aber ausdrücklich stellt er seine Kunst in den Dienst der Erbauung.

Digitized by Google

Der Kirche eine ihrer würdige Musik zu geben, das ist der leitende Gedanke seines Lebens und Wirkens. So gipfelt denn auch sein Schaffen, so Gewaltiges er auf den übrigen Gebieten der Musik hervorgebracht hat, in der Kirchenmusik, die bei ihm protestantische Kirchenmusik im eigentlichsten Sinne, die musikalische Feier des Verkehrs der gläubigen Seele mit Gott auf Grund des Evangeliums, sein will und darum ausdrücklich für den Gottesdienst bestimmt ist.

So haben wir ein Recht, diese beiden Meister, Händel und Bach, unbeschadet ihrer universalen Stellung in der Musikgeschichte, als die spezifischen Klassiker des Protestantismus in Anspruch zu nehmen.

1. Georg Friedrich Händel[1]).

Georg Friedrich Händel (er selbst schreibt sich in Deutschland Händel, in Italien Hendel, in England Handel) stammte aus einem kräftigen Geschlechte. Der Großvater väterlicherseits, ein ehrsamer Kupferschmiedemeister, war aus Breslau um seines evangelischen Glaubens willen vertrieben worden und in Halle eingewandert. Der Urgroßvater mütterlicherseits gehörte zu den 1625 aus Böhmen vertriebenen evangelischen Geistlichen. Der Zug energischer Treue gegen die einmal anerkannte Wahrheit steckte den Händels somit im Blute.

---

[1]) Quellen: Mainwaring, Memoirs of the life of the late G. F. Handel (1760). Deutsch von Mattheson. Hamburg 1761. — Schölcher, The life of Handel. London 1857. — G. M. Meyer, G. F. Händel. Eine biographische Charakteristik. Berlin 1857. — H. Chorley, Handel-studies. 1859. — Fr. Chrysander, G. F. Händel. Leipzig I. 1858. II. 1860. III. (unvollendet) 1867. Vgl. F. Chrysander, Händels Instrumentalkompositionen für großes Orchester. V. Schr. f. M. W. III, 157, 451. — Gervinus, Händel und Shakespeare. Leipzig 1868. — H. Kretzschmar, G. F. Händel. (Musik. Vorträge Nr. 55, 56.) 1883. — Fr. Volbach, Die Praxis der H.-Aufführung. 1889. — Derselbe, Georg Friedrich Händel. 2. Aufl. 1906. — M. Seiffert, Zu H.s Klavierwerken. Sammelb. d. I. M. G. I. — J. Marshall, G. F. Händel. 1901. — G. Vernier, L'oratorio biblique de H. 1901. — W. H. Cummings, G. Fr. H. 1905. — J. C. Hadden, Life of H. 1905. — J. Garat, La sonate de H. 1905. — S. Taylor, The indebtedness of H. to works of other composers. 1906. — P. Robinson, H. and his orbit. 1908. — A. Heuß, Gedächtnisrede auf Händel. (Ber. des III. Kongresses der I. M. G.) 1909. — G. F. Händels Werke. Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft. Leipzig. Breitkopf & Härtel.

Digitized by Google

Der Vater Georg Händel, wohnhaft zu Halle, Barbier und Wundarzt, hatte es zum Amtswundarzte des Amts Giebichenstein, ja zum „churfürstlich-sächsischen, später auch brandenburgischen Kammerdiener bezw. Leibchirurgen" gebracht. Er heiratete, schon 62 Jahre alt, in zweiter Ehe Dorothea Taust, Tochter des Pastors von Giebichenstein; es war „eine Ehe, die auf kein vergängliches Interesse, gegründet war, sondern vielmehr auf Gleichheit der Gemüter und wahre Tugend", sagt die Leichenrede auf Händels Mutter und fügt noch bei: „es hat unsre Selige mit diesem, ihrem Eheherrn bis an den Tag seines Todes jederzeit ruhig, vergnügt und christfriedlich gelebt".

Aus dieser Ehe wurde als zweiter Sohn (der erste war bald gestorben, 6 Kinder hatte der Vater von der ersten Frau) am 22. Februar 1685 (nach anderen am 23.), ohne Zweifel im Hause Nr. 4 der Schlammgasse, Georg Friedrich Händel geboren.

Der Vater war ein aufstrebender Mann von kräftigem, festem und ernstem Charakter; der Sohn erbte von ihm nicht nur die hünenhafte Gestalt, sondern auch den unbeugsamen Sinn und die ungeschwächte Willenskraft, vermöge deren er aus dem schwächlichen Zeitalter leiblich wie geistig als ein Riese emporragt. Die Mutter war eine ehrenfeste, treugesinnte deutsche Hausfrau von hellem Geiste und tiefer Herzensfrömmigkeit; die Leichenrede hebt als besondere Charaktereigenschaft an ihr die kindliche Hingebung und Aufopferung hervor, welche sie ihrem alten Vater in Not- und Krankheitszeiten erwiesen habe. Von ihr hatte der große Sohn die grundgesunde Tüchtigkeit im Schaffen, den sittlichen Ernst, der oft ans Rigorose und Harte streifte, und den hellen Geist, der ebensoweit von der oberflächlichen Freisinnigkeit seiner Zeit als von frömmelnder Schwärmerei entfernt war. An ihr hing Georg Friedrich mit inniger Treue bis zu ihrem Tode (1730). Nie reiste er durch die deutsche Heimat, ohne die Mutter, die im hohen Alter erblindete, zu besuchen. Mit gleicher Liebe hing er an der jüngeren der beiden Schwestern, Johanna Christiana (die ältere starb unverheiratet), deren einzige Tochter seine Erbin wurde.

Die Familie lebte in einer hochansehnlichen bürgerlichen Stellung und in recht behäbigen Geldverhältnissen. Es war das Haus der Händels ein solides Bürgerhaus, in dem Biedersinn, protestantischer Ernst und freie Gastlichkeit herrschten.

Digitized by Google

Georg Friedrich zeigte schon in früher Jugend eine hervorstechende Neigung zur Musik; als Kind erhielt er vom Weichnachtsmann alle Arten von Instrumenten: der Vater aber, der aus seinem Liebling „etwas Rechtes" machen wollte, verbot eines schönen Tages das Geklimper.

Eine gute Haustante wußte jedoch dem Kleinen heimlicherweise ein Klavichord zu verschaffen, und Händel spielte darauf, wie erzählt wird, nachts, wenn die Hausgenossen im Schlafe lagen. Es war die bloße Freude an der Sache, am musikalischen Hören und Gestalten, was ihn zur Musik hinzog, nicht etwa die eigenwillige Sucht, ein Musiker zu werden.

Der Vater gestattete übrigens das Musizieren wieder; stillschweigend freute er sich der reichen Begabung seines Kindes, ja er gab den Sohn, durch den Zuspruch seines Fürsten bewogen, in den Unterricht des Organisten an der Frauenkirche, Friedrich Wilhelm *Zachow*, der ein tüchtiger Lehrer gewesen sein muß, denn Händel hat von ihm nie anders als mit der größten Pietät gesprochen. Durch ihn ist Händel mit der strengen Kunst des Kontrapunktes vertraut geworden, und durch ihn hat er die gediegene Grundlage erworben, auf welcher seine ganze musikalische Entwickelung ruhte.

Im 16. Jahre schon war er in seiner Vaterstadt eine musikalische Autorität. Im Jahre 1696 war Händel von seinem Vater nach Berlin mitgenommen und der geistvollen Kurfürstin Sophie Charlotte vorgestellt worden. Diese war eine begeisterte Schülerin Steffanis und der italienischen Musik zugetan; sie hatte einen gewählten Kreis bedeutender Künstler um sich versammelt und förderte eifrig die Kunst. Der junge Händel erregte in hohem Grade die Aufmerksamkeit dieses Kreises. Aber trotz aller Anerbietungen, welche der Kurfürst (später König Friedrich I.) dem Vater Händels machte, willigte dieser in den Vorschlag, seinen Sohn Musiker von Profession werden zu lassen, nicht ein.

Händel selbst ehrte den Willen des Vaters auch nach dessen 1698 erfolgtem Tode trotz der sich mächtig geltend machenden Neigung zum Künstlerberufe; er bezog am 10. Februar 1702 die Universität Halle, um ernstlich Jura zu treiben. Hier hat er zwar seinen musikalischen Neigungen freien Lauf gelassen, indem er an den freien Nachmittagen begabtere Studiengenossen in seinem elterlichen Hause versammelte, um zu musizieren; aber der Hauptzweck wurde von

Digitized by Google

ihm keineswegs außer acht gelassen, wie denn Mattheson später von ihm bezeugte, „Händel habe neben seiner ungemeinen musikalischen Wissenschaft gar feine Studia gemacht".

An der reformierten Hauptkirche war der Organistendienst erledigt, da der bisherige Inhaber der Stelle durchgegangen war. Bei der Neubesetzung des Amtes mußte auf eine tüchtige musikalische Kraft gedacht werden, die zu komponieren imstande wäre. Der 18jährige Händel erhielt die Stelle und mit ihr die Pflicht und Gelegenheit, fleißig zu komponieren; diese Tätigkeit reifte seinen Entschluß, umzusatteln, und mit der vollen Einwilligung der Seinigen bog er nun in die Laufbahn ein, welche ihm seine musikalische Begabung anwies. Nur ein Jahr noch blieb er in Halle; 1703 — fünf Jahre nach seines Vaters Tode — zog er nach Hamburg, der hohen Schule der Oper in Deutschland, um als Musiker zu lernen und sich zum Künstler auszubilden.

In Hamburg, wo (s. u.) 1678 die erste deutsche Oper eröffnet worden war, erblickte man in jenen Tagen den Mittelpunkt des musikalischen Lebens in Deutschland. Im Theater am Gänsemarkte aber, das 1703—1707 unter der Leitung des ebenso genialen als leichtlebigen Reinhard Keiser stand, blühte der neue Stil, für welchen der Kritiker und Komponist Mattheson streitbar und schreibfertig eintrat. Händel brachte solide Kenntnisse mit, „er war stark auf der Orgel, stärker als Kuhnau, in Fugen und Kontrapunkten, absonderlich ex tempore; aber er wußte sehr wenig von der Melodie", urteilt sein aufgedrungener Mentor Mattheson, dem er „einige besondere Kontrapunktgriffe" eröffnete, wogegen ihm der vielgeschäftige Mann den „dramatischen Stil" beibrachte; denn Händel „setzte sehr lange, lange Kantaten, die doch nicht das rechte Geschick und den rechten Geschmack, obwohl eine vollkommene Harmonie hatten"; er „wurde bald durch die hohe Schule der Oper ganz anders zugestutzt".

Wie weit Matthesons Verdienst als Lehrer reicht, lassen wir dahingestellt. Händel war gewohnt, zu lernen und mit eiserner Energie an sich zu arbeiten. Von Haus aus ernst gesinnt, hielt er sich von dem leichtsinnigen Treiben der Keiser und Genossen möglichst fern, soweit es überhaupt sein Dienst als Ripienist bei der zweiten Violine zuließ. In der kurzen Zeit seines Hamburger Aufenthalts hat sich der sparsame junge Mann in den Kreisen, da man „nie Geld hatte", 200 Dukaten zusammengespart. Wo man zu-

Digitized by Google

dringlich wurde, wußte er sich mit beißendem Sarkasmus zurückzuziehen.

Der Dichter Postel fühlte sich von den ernsteren Klängen Händels angezogen und dichtete eine Passion, die Händel 1704 komponierte. Während dieses Erstlingswerk wohl wegen seiner ermüdenden Breite trotz einzelner bedeutender Schönheiten keinen nennenswerten Erfolg hatte, machte ein zweites Werk, die Oper „Almira" (1705), den Komponisten mit einem Male zum Löwen des Tages und zum Liebling des Publikums, zog ihm aber zugleich den Neid und die Eifersucht Keisers zu und wurde mit die Veranlassung zu einer peinlichen Fehde mit dem „Gönner" Mattheson, welche Händel beinahe das Leben gekostet hätte, wenn nicht Matthesons Degen an Händels Rockknopf abgesprungen wäre.

Bezeichnend ist, daß Händel nur ein einziges Mal jene Szene erzählt hat, und zwar ohne Matthesons Namen zu nennen, ebenso daß er sich gegenüber von Intrigen und Verleumdungen, die Keisers Eifersucht in Szene setzte, in würdiges Schweigen hüllte. Er schrieb, durch den begeisterten Beifall, den die „Almira" gefunden hatte, aufgemuntert, eine zweite nnd dritte Oper „Nero" (1705) und „Florida und Daphne" (1708 aufgeführt), reiste aber, ohne sich um den Erfolg oder Mißerfolg dieser Werke im geringsten zu kümmern oder ihn abzuwarten, mit seinen Ersparnissen dem Lande des Gesanges zu, in das herrliche sonnige Italien (1707).

Es war ein glücklicher Stern, welcher Händel nach dem Süden führte. Italien war damals das Ziel der Wallfahrt nicht bloß für die Künstler selbst, sondern überhaupt für alle, welche als Kunstkenner in der Gesellschaft mitzählen wollten, ja für alle, welche auf einen feineren Geschmack und eine umfassendere Weltbildung Anspruch erhoben. In der Musik war ja bei den Italienern das Formgefühl am feinsten ausgebildet: Ebenmaß, Schönheit des Klanges und einheitliche Gesamthaltung galten für die ersten Bedingungen eines Kunstwerks. Die Form war damals noch nicht zur Schablone geworden, sondern war Form in und aus sich selbst, voll Leben nnd Reiz. Es war die Zeit eines Alessandro und Domenico Scarlatti, eines Durante und Corelli, die Zeit der ersten, vom Geist echten Künstlertumes beseelten Sänger und Sängerinnen, die, weil innerlich und vielseitig gebildet, nicht auf Glanz und Äußerlichkeit, sondern auf tiefe, dramatische Wirkung hinarbeiteten und daher vom

Digitized by Google

Komponisten verlangten, daß seine Schöpfungen sich genau in den Grenzen des natürlichen Stimmumfanges bewegten und in jeder Beziehung das natürliche Maß einhielten. Alles das waren Dinge, die Händel noch fehlten: aus Italien erst hat er das sichere Ebenmaß und das feine Gefühl für die Schönheitslinie mitgebracht; dort hat er gelernt, aus dem Geiste und dem Charakter jeder einzelnen Stimme heraus zu komponieren; man vergleiche den in dieser Beziehung so feinfühlenden Händel mit dem die Stimme rücksichtslos wie ein Instrument behandelnden Bach. Vor der Verflachung, die später den deutschen Künstler in Italien bedrohte, bewahrte ihn der für alles Schöne offene, vielseitige und hochgebildete Kunstsinn der musikalischen Welt jener Tage: das damalige Italien empfand und würdigte in vollem Maße die Größe und Hoheit des deutschen Stils; man wurde nicht verwirrt durch die großartige Anlage von Händels Sätzen, der seine Melodien und Harmonien in bisher nicht gewohnter Gewalt und Gedrungenheit ordnete; ja die riesige Kraft, die Massigkeit und die granitene Fügung der Sätze des großen „Sachsen" erregte den stürmischen Enthusiasmus des italienischen Publikums, das neidlos die Vorzüge des Fremden bewunderte. Auf Händels ganzes Wesen warf dieser ungeheure Erfolg seines Genius lichte Reflexe: eine jugendfrische sonnige Freudigkeit ist über die Werke seines italienischen Aufenthalts ausgegossen. Sie bezeichnen jedoch nur die herrliche Blüte, noch nicht die gereifte Frucht seines Wirkens. In Florenz (Januar bis März 1707) schrieb er eine Reihe von Solokantaten nach Carissimis Vorbilde, darauf (bis zum Sommer 1707) in Rom drei lateinische Psalmen; nach Florenz zurückgekehrt, vollendete er eine Oper „Rodrigo", die ihm viel Geld und Ehre sowie die enthusiastische Verehrung der gefeierten Vittoria Tesi gewann, welche nun nichts mehr als „Händelsches" sang; im Januar 1708 brachte er die Oper „Agrippina" in Venedig, wo er bis März 1708 weilte, zur Aufführung und lernte Antonio Lotti kennen. Im März 1708 reiste er wieder nach Rom und fand daselbst die wärmste Aufnahme. Er machte die Bekanntschaft Corellis, komponierte zwei Oratorien italienischen Stils („Il trionfo del tempo e del disinganno", „La resurrezione") und wurde in den Künstler- und Gelehrtenbund der Arkadier aufgenommen. Die musikalische Frucht dieses Umganges ist das Schäferspiel „Acis, Galathea e Polifemio" 1708 (nicht zu verwechseln mit dem 1720 komponierten „Pastorale"

Digitized by Google

gleichen Namens), welches zu Neapel komponiert wurde. Dorthin war er mit Alessandro Scarlatti, dem geistigen Haupte der italienischen Oper, und dessen Sohne, dem großen Klaviermeister Domenico, an die er sich schon in Rom angeschlossen hatte, im Juli 1708 gereist. Im Herbst 1709 war er wieder in Rom, wo er, angeregt durch die Pifferari, die „sinfonia pastorale" zum Messias konzipierte. Überall ließ er Werke als Zeugen der reichen inneren Anregung zurück, welche ihm das herrliche Land und der treffliche Umgang gewährten.

In Venedig war Händel mit Ernst August von Hannover bekannt geworden; dieser hatte ihn schon dort an sich zu fesseln gesucht. 1710 reiste der jugendliche Meister auf des Kurfürsten Veranlassung mit dem Abbate Steffani, dem Hofkapellmeister Ernst Augusts, über Halle nach Hannover, wo ihm eine vortreffliche, mit französischen Künstlern besetzte Kapelle (besonders gute Hoboisten) zur Verfügung stand. Da Steffani bald darauf Bischof wurde und nach Rom übersiedelte, erhielt Händel die Kapellmeisterstelle, reiste jedoch mit der Bewilligung des Kurfürsten Ernst August, ja auf dessen Anregung nach England. Hier hatte seit Beginn des 18. Jahrh. gleichfalls die italienische Oper über alle Ansätze nationaler Kunst den Sieg davongetragen. Händels Ruf war ihm von Italien her vorausgeeilt. In dem Herzoge von Manchester besaß er bereits einen gewichtigen Gönner. Die Königin Anna gewann sein Klavierspiel. Unerhört aber war der Enthusiasmus, mit dem des deutschen Meisters in dem kurzen Zeitraume von 14 Tagen zum Teil aus älteren Stücken zusammengestellte Oper „Rinaldo" aufgenommen wurde; sie brachte 1500 Lst. (etwa 30000 Mark) ein. Nur ungern kehrte Händel nach Hannover zurück. Hier waren die Opernvorstellungen eingestellt; der Meister war damit auf die Instrumentalmusik beschränkt. Aus der Zeit dieses Aufenthalts stammen vielleicht die Hoboenkonzerte, 10 italienische Kammerduette und 8 deutsche Lieder, Händels einziger Versuch im Liede. Schon 1712 reiste er mit unbestimmtem Urlaub wieder nach England. Das zur Friedensfeier 1713 komponierte Utrechter Tedeum trug ihm einen bleibenden Jahresgehalt von 200 Pfd. St. ein. In demselben Jahre komponierte er den 100. Psalm („Jubilate"). In beiden Kompositionen ist sein Vorbild Purcell gewesen.

Als die Königin Anna 1714 starb, folgte ihr auf dem englischen Throne der bisherige Kurfürst von Hannover, Ernst August, als

Digitized by Google

König Georg I. Ihm zu Ehren komponierte Händel eine Serenade, die sogenannte „Wassermusik". 1716 ging er im Gefolge des Königs nach Hannover, wo er die Passionsmusik auf einen Text von Brockes komponierte. Von hier aus reiste er nach Halle, um seine Mutter zu besuchen und die alte Heimat wiederzusehen. Nach seiner Rückkehr über den Kanal war er drei Jahre der Gast des Herzogs von Chandos, der auf seinem Schloß Cannons bei London der Kirchenmusik eine glänzende Heimstätte geschaffen hatte. Hier komponierte Händel die beiden Chandos-Tedeums und 12 Chandos-Anthems, 8 Klaviersuiten, das erste Oratorium „Esther" und arbeitete das Schäferspiel „Acis und Galathea" völlig im Sinne des Oratoriums um.

1719 wurde auf dem Heumarkt unter Anregung von seiten des Hofes die „Königliche Akademie für Musik" (Royal academy of music) begründet und Händel mit der Leitung dieses Instituts betraut. Damit begann für ihn eine Kette von Widerwärtigkeiten, Kämpfen und Bitternissen. Schon nach acht Jahren, in denen er eine Reihe von Opern komponierte und unter steigendem Beifalle aufführte („Radamisto" 1720; „Muzio Scevola" (3. Akt); „Floridante" 1721; „Ottone" 1722; „Flavio" 1723; „Giulio Cesare" 1724; „Tamerlano" 1724; „Rodelinde" 1725; „Scipione" 1726; „Alessandro" 1726; „Admeto" 1727; „Riccardo I." 1727; „Siroe" 1728; „Tolemeo" 1728), ging das Unternehmen infolge von Intrigen und wegen schlechter Finanzen auseinander, kurz nachdem Händels Hauptrivale, Giovanni Battista Buononcini (geb. 1660 zu Modena, seit 1716 in London), hatte das Feld räumen müssen. 1727 erfolgte der Tod des Königs Georg I. Die Krönung des neuen Königs, Georgs II., ließ die 4 Krönungsanthems entstehen. Das darauf folgende Jahr brachte die Erneuerung der „Academy". Ein gewisser Heidegger, der bisherige technische Direktor, kaufte das Theater und übertrug Händel die Leitung, der 1729 mit neuem Personale, das er selbst in Italien geworben hatte, die Akademie eröffnete und die Opern „Lotario" 1729, „Partenope" 1730, „Poro" 1731, „Ezio" 1731, „Sosarme" 1732, „Orlando" 1732 zur Aufführung brachte. Seine schroffe Unbeugsamkeit in Sachen der Kunst brachte ihn mit dem Sänger Senesimo in Konflikt und führte dessen Entlassung herbei. Händels zahlreichen Gegnern war dies ein willkommener Anlaß, dem Unternehmen des

Digitized by Google

ſtarrſinnigen Meiſters eine Konkurrenzanſtalt mit jenem Seneſimo und dem weltberühmten Sänger Farinelli gegenüberzuſtellen, deſſen Leitung erſt Porpora, ſpäter Haſſe (ſ. u.) übertragen wurde. Heidegger war ein zu kluger Geſchäftsmann, um jetzt noch an Händel feſtzuhalten; er räumte ſein Theater den Italienern ein, und Händel mietete nun das Theater am Coventgarden, das er auf eigene Rechnung führte. Aber die unſäglichen Anſtrengungen und Opfer, die es ihn koſtete, ſeine Abſicht durchzuführen (er brachte unter anderem „Terpſichore“ 1734, „Ariodante“ 1734, „Alcina“ 1735, „Atalanta“ 1736, „Giuſtino“ 1736, „Arminio“ 1736, „Berenice“ 1737 zur Aufführung), untergruben ſeine Kraft; er wurde vom Schlage getroffen, erholte ſich jedoch, und nachdem das gegneriſche Unternehmen der Italiener in die Brüche gegangen war, verſuchte er es abermals mit Heidegger („Faramondo“ 1737, „Serſe“ 1737), dann allein („Jove in Argo“, „Imeneo“, „Deidamia“).

Von 1741 an aber wandte er ſeine ganze geniale Kraft ausſchließlich der Aufgabe und Form zu, welche er in einer für alle Zeiten muſtergültigen Weiſe zu vollenden berufen war und in welcher er der Klaſſiker im vollſten Sinne des Wortes geworden iſt, dem Oratorium. Händel iſt zu dieſer Form recht eigentlich durch die Verhältniſſe gedrängt worden. Er hatte zwar ſchon in Italien zwei Oratorien nach dem Vorbilde Cariſſimis komponiert. Der Aufenthalt auf Schloß Cannons hatte dem Oratorium „Eſther“ die Entſtehung gegeben, das ſich von den italieniſchen Oratorien durch die reichere Ausſtattung mit Chören abhob. Aufgeführt wurde das Werk jedoch, das gleichſam eine Huldigung für den Geſchmack des Herzogs war, nur in deſſen Kreiſe. Seit 1731 hatten ſich in London Muſikfreunde zuſammengefunden, die gegen die Alleinherrſchaft der italieniſchen Oper auftraten und die heimiſche Muſik, d. i. den Geſang in engliſcher Sprache, zur Geltung bringen wollten. Sie griffen zu Händels „Eſther“. Dies gab dem Meiſter Veranlaſſung, 1732 das zweite in Cannons komponierte Oratorium „Acis und Galathea“ im Theater, zwar mit Szenerie und Dekorationen, aber ohne Aktion aufzuführen [1]). Schon ein Jahr darauf folgte „Debora“, das erſte

[1]) Zunächſt beſtimmte hierzu das Verbot des Biſchofs von London, wohl aber auch die Rückſicht auf den Chor.

Digitized by Google

Oratorium, in dem der Chor der eigentliche Träger des Ganzen ist, 1733 „Athalia“ (für die Universität Oxford); 1736, als die Aufführung von Opern unmöglich wurde, schrieb Händel das Oratorium „Alexanderfest“, dessen Aufführung für den bedrängten Meister einen außergewöhnlichen Erfolg bedeutete. Aber erst, als die Oper für ihn völlig aussichtslos wurde, als er sich durch sein Schicksal ganz von derselben abgedrängt sah, gehörte er dem Oratorium ganz. Im Januar 1739 mietete er das Heymarkettheater, die Stätte seiner Triumphe und Kämpfe, zur Aufführung je eines Oratoriums in der Woche während der Fastenzeit. Zuerst kam „Saul“ an die Reihe; am 4. April 1739 folgte „Israel in Ägypten; 1740 „L'Allegro il Pensieroso ed il Moderato“. Einen Lichtblick in dem kampfreichen Dasein des von allen Seiten angefeindeten Meisters bildete eine Einladung des Herzogs von Devonshire, Vizekönigs von Irland, nach Dublin. Hier fand am 13. April 1742 die erste Aufführung des „Messias“, den Herder treffend „eine wahre christliche Epopöe in Tönen“ nennt, zum Besten der in Schuldhaft befindlichen Gefangenen statt. Nun folgten „Samson“ 1742, „Semele“ 1743, „Joseph und seine Brüder“ und „Herakles“ 1744, „Belsazar“ 1744, das „Gelegentliche Oratorium“ 1745, „Judas Maccabäus“ 1746, „Josua“, „Alexander Balus“ 1747, „Susanna“, „Salomo“ 1748, „Theodora“ 1749, „Jephta“ 1751.

Wie es in der Regel in der Kunst der Fall ist, so ging es auch hier: diese Werke, die schon darum Händels Meisterschaft bekunden, weil Können und Wollen, Form und Inhalt in ihnen völlig eins sind und sich gegenseitig innig durchdringen, so daß die Wirkung eine durchaus reine, volle und darum überwältigende ist, und der Hörer in die großartigen, Völker und Herzen bewegenden Stimmungen durch den Strom der Töne förmlich hineingerissen wird, — diese Werke fanden anfänglich nicht den rechten Beifall; die Leute verstanden den gefeierten Meister nicht mehr, sie begriffen die neue Richtung, das neue Kunstwerk nicht. Seit 1746 aber bildeten Händels Oratorienaufführungen eine stehende Einrichtung, sie wurden Höhepunkte im Kunstleben Londons, ja man darf sagen musikalische Hochfeiern. Händel selbst leitete von der Orgel aus den für jene Zeit gewaltigen Tonkörper (80 Sänger, im Diskant vorwiegend Knaben, 100 Instrumentalisten). Zum Besten von armen Gefangenen hatte der Meister zuerst den „Messias“ aufgeführt. Vierunddreißigmal hat er

Digitized by Google

dann noch selbst das Werk in London zum Besten des Findlingshospitals geleitet und damit „die Hungrigen gespeiset, die Nackenden bekleidet, die Waisen verpflegt". Mit dem „Messias" ist Händel aus der Kunstwelt geschieden; die Aufführung dieses Werkes, die er selbst am 6. April 1759, acht Tage vor seinem Tode, leitete, war seine letzte künstlerische Tat. Bei der Aufführung erhob sich der König und die ganze Zuhörerschaft unwillkürlich unter dem überwältigenden Eindrucke der Stelle im Halleluja „Denn Gott der Herr ist".

Seit 1751 war Händel erblindet. Nichtsdestoweniger war er bis zum Ende tätig. Sein Wunsch, er möchte am Karfreitag sterben, damit er seinem Heiland und Erlöser entgegenkommen könne, sollte erfüllt werden. Er starb lebensmüde am Karfreitag, dem 14. April 1759. Seine irdischen Reste ruhen in der Westminsterabtei inmitten der Großen der englischen Nation; ein Marmordenkmal von Roubilliac bezeichnet seit 1762 das Grab des Fremden, für dessen Wirken sein eigenes Volk noch nicht die Reife des Verständnisses und den großen Sinn besaß; es konnte ihn erst ganz verstehen lernen, als ein neuer Geist die engen Schranken und kleinlichen Verhältnisse jener trüben Zeit vom deutschen Boden hinweggefegt hatte, im 19. Jahrhundert. Seit 1859 schmückt ein herrliches, von Heidel geschaffenes Standbild des großen Meisters seine Vaterstadt.

2. Händels Charakterbild ist teils von Neidern ungerechterweise verdunkelt, teils von Enthusiasten verzeichnet worden. Die vielen Anekdoten, welche über ihn umlaufen, müssen deshalb vorsichtig aufgenommen und sorgfältig gesichtet werden.

Äußerlich war Händel eine imposante Erscheinung von athletischem Körperbaue und gewaltiger Kraft. Bekannt ist sein summarisches Verfahren mit der widerspenstigen Sängerin Cuzzoni. In seinem Wesen hatte er etwas Ursprüngliches und Granitenes, er war recht eigentlich ein Urcharakter. Der hervorstechendste Zug in demselben war eine gediegene, auf sittlichem Grunde ruhende Festigkeit, die neben heftiger Erregbarkeit des Gemüts recht wohl Platz hatte. Vorsichtig und zurückhaltend, wo er sich etwas innerlich noch nicht angeeignet hatte, erschien er zäh bis zum Eigensinne, wenn es galt, das, was er für recht erkannt hatte, festzuhalten. Als ihm z. B. in Italien das Ansinnen gestellt wurde, katholisch zu werden — wohl, um leichter fortzukommen —, erklärte er: „Ich bin weder ge-

Digitized by Google

schickt noch geneigt zum Forschen oder Untersuchen in Dingen dieser Art, sondern festiglich entschlossen, als ein Glied derjenigen Gemeinde, darin ich geboren und erzogen bin, zu leben und zu sterben, die Glaubensartikel mögen nun wahr oder falsch sein". In der Musik haßte er nur das Niedrige und Gemeine und ließ sich nie zur Nachgiebigkeit dagegen bringen, während er gegen das Harmlose stets Duldung übte, ja solche harmlosen, im Zeitgeschmacke liegenden Dinge, über die er selbst sarkastisch lächeln mußte, in seinen eigenen Werken unbefangen mitlaufen ließ. Rücksichtslos in der Verteidigung seines Rechtes und seiner Ehre, war er vornehm und milde gegen Feinde; Klatschereien fanden nie Gehör bei ihm. Vor allem aber ehrt ihn die kindliche Pietät und Sohnestreue, die er bis zuletzt bewahrt hat und die aus derselben Wurzel stammte wie seine unbeugsame Treue gegen die Kunst.

Der Adel einer durch und durch wahrhaftigen und bei allen Ecken und Kanten eines lebhaften Temperaments durchaus lauteren und groß angelegten Persönlichkeit konnte den reinen und vollen Ausdruck nicht in der dem Modezwange und der „galanten Sitte" unterworfenen Form der Oper finden. So ungern sich Händel, schließlich nur dem Drange der Not gehorchend, von der Oper trennte, — sie war es eben doch nicht, worin seine ganze Größe und Geistesfülle hätte zur Geltung kommen können. Denn dieser entsprach am letzten Ende nur der Chorstil des Oratoriums. Hier legt er stets die ganze gewaltige Persönlichkeit in die Sache: er ist immer groß; manchmal kann er leer erscheinen, nie klein, breit, nie arm. Dem Epos entsprechend hat Händels Oratorienstil etwas Heroisches; er entwirft große Konturen, aus der Masse zeichnen sich die Individuen in großen Umrissen ab, während der dramatische und subjektive Bach diese von innen heraus schildert. Händels Kraft und Gewalt liegt in dem Gestalten des Großen, der bewegten Seelenstimmungen und der elementar-kräftigen Empfindungen der Massen. Was das religiöse Volk im großen bewegt, das hat er mit urkräftiger Frische und Gesundheit in Tönen zum Ausdrucke gebracht. Die eigentliche Kultusmusik, die Kirchenmusik im engeren Sinne, lag ihm ferner, so Großes er gelegentlich auch auf diesem Gebiete geschaffen hat (außer den zwei Passionen, den Chandos-Anthems, dem Utrechter und Dettinger [1784] Tedeum das „Trauungsanthem" zur Hochzeit seiner Schülerin, der Prinzessin Anna 1734, die „Trauerhymne" auf den

Digitized by Google

Tod der Königin Karoline 1737 u. a. m.). Auch die Instrumentalmusik verdankt ihm Werke von lichter Schönheit, reichem Gehalte und kräftiger Plastik (Suiten, Orgelkonzerte usf.), aber sie ist noch nicht zur vollen Selbständigkeit herangereift. Was Händels Größe kennzeichnet, was allen seinen Werken sein persönliches Gepräge aufdrückt, kommt im Oratorium am nachhaltigsten zum Ausdrucke. Die Form ist mit Ernst des Gefühls und Größe des Gedankens gesättigt, kraftdurchweht bei aller Lieblichkeit und Anmut; die klassische Rundung und lichte Klarheit der Formgestaltung, unbeschadet der künstlerischen Tiefe und Strenge, die Volkstümlichkeit und Verständlichkeit, vereint mit vornehmer Künstlergesinnung, sie lassen Händels Oratorien noch immer als die besten und dankbarsten Aufgaben aller besseren volkstümlichen Musikvereinigungen erscheinen. Eine hohe Weihe, die mit den Werken sich auf Lehrer und Lernende, auf Zuhörer und Ausübende legt, lohnt reichlich die Mühe, welche der strenge Meister, der seiner Kunst nichts vergibt, von seinen Jüngern verlangt [1]).

2. Johann Sebastian Bach [2]).

I. Johann Sebastian Bach wurde am 21. März 1685 zu Eisenach geboren, wo sein Vater Johann Ambrosius Bach „Hof- und Stadtmusikus" war. Die Ahnen und fast sämtliche Verwandten waren ebenso eifrige als tüchtige Musiker. Das kernfeste Geschlecht war schon vor 1550 im Thüringischen ansässig. Veit Bach, der Stammvater der Bachschen Musikerfamilie, hatte sich zeitweise in Preßburg niedergelassen, solange der Protestantismus in den Ost-

[1]) Händels Abhängigkeitsverhältnis zur italienischen und französischen Oper wie zur Kunst H. Purcells möge hier wenigstens andeutungsweise betont werden. Auf alle Fälle verdankt der Meister das Beste und Erhabenste in seiner Musik seiner deutschen Organistenbildung, wenn auch die englische Welt mit der Großartigkeit ihres Lebensstils in gar manchem Punkte bestimmend für seine Kunst war. Eine erschöpfende Hinweisung auf alle diese Einzelheiten läßt sich im Rahmen einer Anmerkung nicht geben.

[2]) Quellen: Johann Sebastian Bachs Werke. Ausgabe der Bachgesellschaft. Leipzig. Breitkopf & Härtel. Ebenda: Gesamtausgabe für den praktischen Gebrauch. — Forkel, Über J. S. Bachs Leben, Kunst und Werke. Leipzig 1802, 1855. — Hilgenfeld, J. S. Bachs Leben, Wirken und Werke. Leipzig 1850. — C. Bitter, J. S. Bach. Berlin 1865. 2. Aufl. Dresden 1880. — Ph. Spitta, J. S. Bach. I. Leipzig 1873. II. 1880. — Derselbe, J. S. Bach. Samml. musf. Vortr. Nr. 1. Leipzig 1879. — W. Carte, Etude sur

ländern in Blüte stand, war aber nach Thüringen zurückgekehrt, als die Gegenreformation unter Kaiser Rudolph II. (1576—1612) dem Protestantismus an die Wurzel ging. Von Profession ein Bäcker, später Müller, pflegte er eifrig Musik, wie Philipp Emanuel Bach, sein Urenkel, erzählt; er hatte sein „meistes Vergnügen an einem Cythringen (Gitarrenart) gehabt, welches er auch mit in die Mühle genommen und unter währendem Mahlen darauf gespielet. Es muß doch hübsch zusammengeklungen haben! Wie wohl er doch dabei den Takt sich hat imprimieren lernen. Und dieses ist gleichsam der Anfang zur Musik bei seinen Nachkommen gewesen." Seinen Sohn „Hans" (Johann Bach), der besondere Neigung zur Musik an den Tag legte, ließ er einen „Spielmann" werden und tat ihn zu Kaspar Bach, dem Ratsmusiker zu Gotha, einem Repräsentanten des echten deutschen Türmer- und Kunstpfeifertums. Von seinem Sohne Christoph, der gleichfalls Kunstpfeifer wurde, stammte das Zwillingspaar Johann Christoph Bach, der angesehene Motettenkomponist (s. o.), und Johann Ambrosius Bach, der Vater unseres Bach. Er war 1667 als Ratsmusiker in Erfurt angestellt und hatte sich am 8. April 1668 mit Elisabeth Lämmerhirt verheiratet. 1671 siedelte er nach Eisenach über, wo die Familie allmählich auf 6 Söhne und 2 Töchter anwuchs.

Begabung und Neigung zur Musik war Bach demnach als Erbe von den Ahnen zugeflossen. Nie hat er eigentlich in einer anderen geistigen Umgebung gelebt als in der Welt der Töne; im Vergleiche mit Händels Entwickelung, welche dem Studium der großen Welt wie der Meisterwerke seiner Zeit zugewendet war und in der Ineinsbildung der vorhandenen Kunstrichtungen zu einem das Gepräge seiner Individualität tragenden Händelstile bestand, ist Bachs Entwickelung vorwiegend eine organische Entfaltung des Anererbten gewesen, die selbstverständlich die aufmerksame Beachtung und Aufnahme des Großen

J. S. Bach. 2. Aufl. 1898. — F. Bachmann, J. S. Bachs Matthäus-Passion und der protest. Kultus. Sammelb. d. J. M. G. I. — H. Barth, J. S. Bach. 1902. — A. Pirro, L'orgue de J. S. Bach. 1895. — Derselbe, L'esthétique de J. S. Bach. 1907. — Alb. Schweitzer, J. S. Bach le musicien-poète. 1905. (Deutsche, erweiterte Ausgabe 1908.) — E. von Bruyk, Technische und ästhetische Analysen des wohltemperierten Klaviers. 2. Aufl. Leipzig 1896. — H. Riemann, Katechismus der Fugenkomposition. Leipzig 1890. — Fr. Iliffe, The 48 preludes and fuges . . 1896. — Programmbücher der „Bach-Feste" (A. Heuß). — Bach-Jahrbuch (Red.: A. Schering) seit 1904.

Digitized by Google

und Guten, das die Zeit bot, nicht ausschloß, aber doch immer nur das sich aneignete und in sich aufnahm, was ihr gerade förderlich und Bedürfnis war. Daher zeigte Bach nie einen auffallenden Drang in die Ferne. Sein Wesen war viel subjektivistischer als das Händels, sein Leben floß verhältnismäßig geräuschlos dahin, in stetigem inneren Wachstum, reich an Freud' und Leid eines gemütvollen Familienlebens. Er bedurfte mehr nur der Anregung, weniger der eigentlichen Schulung; er ist, so viel er auch durch den Aufblick zu anderen und durch das Studium anderer gelernt hat, doch wesentlich Autodidakt gewesen.

Frühe schon verlor er die Mutter. Von 8 Kindern hatten die Eltern nur 3 am Leben behalten. Der älteste Sohn, Johann Christoph, welcher (seit 1686) 3 Jahre lang den Unterricht Pachelbels in Erfurt genossen hatte, wurde erst in Arnstadt, dann 1690 in Ohrdruff als Organist an der Stadtkirche angestellt. Der zweite Sohn, Johann Jakob, fuhr in die Weite, zog als Hautboist mit dem genialen Schwedenkönige Karl XII. zu Felde und starb als Kgl. schwedischer Kammermusikus in Stockholm.

Johann Sebastian, der jüngste unter den Brüdern, wird wohl nach dem Tode der Mutter viel sich selber überlassen geblieben sein. Die Natur des Thüringerlandes, voll landschaftlicher Reize und reich an Sagen und Erinnerungen, mag auf das Kind nicht ohne Einfluß gewesen sein, zumal da Bach von Haus aus ein beschaulich-sinniges Wesen gehabt haben muß. Der Vater nahm den Kleinen wohl öfter mit, wenn er über Feld mußte, und da mag dieser auch von Luther gehört haben, der auf der Wartburg die Bibel übersetzte, vom Tannhäuser, vom Landgrafen Hermann und all den Helden und Geschichten, die mit dem Namen der Wartburg verknüpft sind.

Leider starb der Vater schon 1695, als Johann Sebastian erst 10 Jahre alt war. Der Bruder Johann Christoph nahm sich der Erziehung des Knaben an und hielt ihn einfach und streng, wie es durch das kleinbürgerliche Herkommen der Familie begründet war.

Neben dem trefflichen Schulunterrichte, welchen Sebastian Bach auf dem Lyzeum zu Ohrdruff erhielt, wurde er von seinem Bruder, der im Orgelspiele Pachelbels Unterricht genossen hatte, in der Musik unterrichtet.

Mit welchem Eifer und mit welch ausdauerndem Fleiße der Knabe der Musik zugetan war, zeigt der Umstand, daß er ein Noten-

Digitized by Google

buch, welches ihm der Bruder aus musikalisch-pädagogischen Gründen vorenthielt, hinter dem Rücken desselben bei fahlem Mondenschimmer abschrieb.

Durch Vermittelung des Kantors am Lyzeum zu Ohrdruff, Elias Herda, trat der junge Sebastian im April 1700 in den Chor der Michaelisschule zu Lüneburg ein, in welchem er, da er seine schöne Sopranstimme bald nach seinem Eintritte verlor, wohl als Violinist und Cembalist (letzteres beim Generalbaßspielen), sowie auf der Orgel verwendet wurde. Hier erhielt er, ohne Zweifel sofort nach seiner Ankunft, einen Platz am Klosterfreitische und ein kleines Gehalt von 12 Groschen bis zu 1 Taler monatlich. Mit der kirchlichen Musik wurde er, da der Chor reichlich zu tun hatte, frühe vertraut, und im Orgelspiele hatte er an dem Organisten Georg Böhm[1]) (1661—1733), welcher der norddeutschen, durch Sweelinck bestimmten Schule angehörte, ein vortreffliches Vorbild.

Die ausgedehnten verwandtschaftlichen Beziehungen der Bachschen Familie veranlaßten mancherlei Ausflüge. Tiefe Eindrücke hinterließen im Gemüte des Jünglings seine Besuche in Hamburg, das fünf Meilen von Lüneburg entfernt liegt, und wo wahrscheinlich während dieser Zeit Johann Ernst Bach, ein Brudersson Sebastians, sich studienhalber aufhielt. Den jungen Pilger, der seine Ausflüge selbstverständlich zu Fuße und mit den bescheidensten Mitteln machte, zog nicht der Glanz der Hamburger Oper an, die damals in ihrer Blüte stand, sondern der Name des hochgefeierten Orgelspielers Johann Adam Reincken. In ihm, dessen Spiel der Jüngling mit Andacht lauschte, berührte ihn unmittelbar die ernste Romantik jener norddeutschen Kunst, die es vor allem auf Klangreichtum, Farbenfülle der Harmonie und blühende Ornamentik des Figurenwerkes absah und in Bachs eigener Kunst sich mit der Sicherheit und Klarheit des Pachelbelschen Formenbaues so wundersam vermählte.

Von nicht geringem Einflusse auf die musikalische Phantasie des jungen Bach waren wiederholte Ausflüge nach Celle, wo die französische Tanzmusik und Kammermusik durch die herzogliche Kapelle eifrig gepflegt wurde, und wo sich dem jungen Bach Gelegenheit bot, die Werke der Couperin, Marchand, Nivers, d'Anglebert

[1]) Vgl. R. Buchmayer im Programmbuche des 4. Bachfestes. 1908.

Digitized by Google

und anderer Meister kennen zu lernen und sich mit der französischen Sitte scharfer Rhythmisierung in der Musik vertraut zu machen.

Im Jahre 1703 finden wir Bach als Violinisten an der Kapelle des Herzogs Johann Ernst zu Weimar, in welcher Stellung er wiederum Gelegenheit hatte, eine Fülle von Instrumentalmusik kennen zu lernen.

Schon im August 1703 trat er das Amt eines Organisten an der neuen Kirche zu Arnstadt an. Diese Stellung entsprach seinen Wünschen, denn Neigung, Studium, Erziehung und anererbte Auffassung der Kunst wiesen Bach zur Kirchenmusik. So wenig er die großen Erscheinungen der Zeit außer acht ließ, so aufmerksam er sie vielmehr studierte und in seine Eigenart aufnahm, so sehr konzentrierte sich sein innerstes Interesse auf die Orgel und die Kirchenmusik. Dem Flitter und Glanze der Oper blieb er innerlich ferne, sein streng gediegener, protestantisch-bürgerlicher Sinn sträubte sich wohl dagegen. Nichtsdestoweniger hat er aber die Errungenschaften, welche die Oper auf dem Gebiete der Instrumentalmusik und des Gesanges aufzuweisen hatte, in vollem Maße gewürdigt und für seine Zwecke nutzbar gemacht, wie sein Verhältnis zu Hasse und in erster Linie seine Kantaten und Passionsmusiken hinlänglich beweisen.

In seiner Stellung zu Arnstadt hatte Bach reichlich Gelegenheit, sein Kompositionstalent auszubilden und zu betätigen: nicht nur war er dienstlich sehr wenig (nur dreimal in der Woche) in Anspruch genommen, sondern er hatte auch durch seine amtliche Verbindung mit dem Sängerchore Anlaß, eigene Arbeiten aufzuführen. In diese Zeit fällt die erste Bearbeitung der Osterkantate: „Du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen". Früchte der Arnstädter Zeit sind ferner das „Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo" (Kapriccio auf die Abreise seines geliebten Bruders), komponiert zum Abschiede des Bruders Johann Jakob, der mit Karl XII. ins Feld zog, recht ein Beweis dafür, „wie unsrem Meister alles, was er Bedeutungsvolles im engen Familienkreis erlebt, zum goldnen Klange wird"[1]). Weiter stammen aus der Zeit des Arnstädter Aufenthaltes das „Capriccio: In honorem Joh. Christ. Bachii", das dem brüderlichen Lehrer zu Ohr-

[1]) Spitta a. a. O. I, S. 313 ff.

druff von der dankbaren Anhänglichkeit des Schülers Kunde geben sollte, einige Fugen und wohl, wenigstens dem Entwurfe nach, verschiedene Orgelchoräle.

Die amtliche Stellung wurde mit der Zeit für Bach unhaltbar, der nicht der Mann war, der strengen Kunst „um der Gemeinde willen" Abbruch zu tun, und der mit seinen 18 Jahren auch noch nicht gelernt hatte, sich Ansprüchen zu beugen, die, wenn auch von anderem Standpunkte aus noch so berechtigt, seinen künstlerischen Anschauungen zuwiderliefen. Die Gemeinde wurde, wie das gegen ihn aufgenommene Protokoll des Konsistoriums ausweist, durch „die vielen wunderlichen variationes und frembden Töne, die er in die Choräle mischte, confundiret". Mit dem Dirigenten des Chors überwarf er sich. Dazu kam, daß er es wagte, „eine frembde Jumpfer zum Singen auf das Chor zu bieten", um den Arnstädtern zu zeigen, was Gesang sei; endlich gab eine Urlaubsüberschreitung den Ausschlag. Um den berühmten Dietrich Buxtehude, Organisten in Lübeck, zu hören und „ein und andres in seiner Kunst zu begreifen", war er nämlich mit vierwöchentlichem Urlaub zu Fuß die 60 Meilen gepilgert; viel konnte Bach in der Tat bei dem großen nordischen Meister, der namentlich auch in der Kantatenform für seine Zeit groß dasteht, lernen, und so verlängerte sich denn der Aufenthalt, der gewährte Urlaub wurde um das Dreifache überschritten. Nun gab es, und vom Standpunkte der Arnstädter Behörde aus gewiß mit Recht, unliebsame Vernehmungen vor Konsistorium und Rat, welche dem gekränkten Meister einen Antrag der Stadt Mühlhausen hochwillkommen erscheinen ließen. Im Juli 1707 traf er daselbst als Nachfolger von Johann Georg Ahle ein. Mühlhausen, die Geburtsstadt Johann Eccards, hatte den Namen einer Pflegestätte guter und ernster Kirchenmusik.

Hier gründete Bach den häuslichen Herd; er verheiratete sich mit Maria Barbara Bach, der Tochter des Organisten Johann Michael Bach. Aus dieser Ehe wurden ihm vier Söhne geboren, Wilhelm Friedemann, Karl Philipp Emanuel, Johann Gottfried, Leopold August. Wir haben keine Familienchronik über Bachs erstes Glück. Wer aber in Tönen zu lesen versteht, dem erzählen seine kleinen und großen Präludien beredt und warm von Glück und Leid eines gemütvollen, innerlich reichen Familienlebens.

Digitized by Google

Im Berufe gab es freilich bald die alten Reibungen; Bach erkannte, wie er in seinem Promemoria an den Rat ausspricht, als den „Endzweck seines Lebens“ „eine wohlzufassende Kirchenmusik zu Gottes Ehren“; diese Aufgabe faßte er mit künstlerischer Hochherzigkeit auf. Aber allerlei Zwistigkeiten in der Kirchengemeinde zwischen Orthodoxen und Pietisten erschwerten wohl unserem Bach seine Aufgabe, der, wiewohl selbst einem fanatischen und formelmäßigen Luthertume abhold und innerlich einem warmherzigen evangelischen Christentume zugetan, doch viel zu sehr Künstler war, um sich mit dem gegen die Kunst auch in der Kirche zum mindesten gleichgültigen Pietismus befreunden zu können, und viel zu fest und treu an der Art der Väter hielt, um den orthodoxen Geistlichen irgendwie Opposition zu machen, andererseits zu sehr in der Musik lebte, um sich tiefer auf den Kern der theologischen Streitfragen einzulassen. Mit Freuden folgte er daher einem Rufe, der ihn aus allen diesen Schwierigkeiten herausriß. Schon 1708 verließ er Mühlhausen wieder und siedelte nach Weimar als „Kammermusikus und Hoforganist“ des Herzogs Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar über.

In der letzten Zeit des Arnstädter oder in der ersten des Mühlhausener Aufenthalts, noch unter dem Eindrucke der Buxtehudeschen Kunst, sind eine Fuge in A-moll, die Phantasie in G-dur, eine Fuge in G-dur entstanden, ebenso ein Präludium mit Fuge in Es-dur, das Frobergers Einfluß verrät, und eine konzertmäßig gehaltene, wiederum an Buxtehudes Kompositionsweise sich anlehnende Orgelkomposition in C-dur. Aus der Mühlhausener Zeit stammen eine Kirchenkantate, die Bach für den Chor in Langula komponierte, die sogenannte Ratswechselkantate und eine auf die zweite Verehelichung des Pfarrers Stauber komponierte Hochzeitskantate („Der Herr denket an uns“), die sich alle noch an die bisherige Weise der Kantatenkomposition anschließen.

In Weimar verlebte Bach die glücklichste Zeit seines Lebens. Der Herzog, ein ernst gerichteter und streng kirchlich gesinnter Mann, legte einen ganz besonderen Nachdruck auf die Kirchenmusik. Demgemäß fand Bach den Boden am Hofe wie beim Publikum für seine Bestrebungen wohlvorbereitet.

In der Hofkirche („Weg zur Himmelsburg“) stand ihm eine tüchtige, wenn auch nicht eben glänzend ausgestattete Orgel zu Gebote, im Umgange mit den Musikern der Kapelle, in erster Linie mit

Digitized by Google

dem Organisten an der Stadtkirche, Johann Gottfried Walther, und dem Kantor Reineccius, wohl auch mit Joh. Samuel Drese, dem invaliden Kapellmeister, und Georg Friedrich Strattner fand er mannigfache Anregung und Förderung. Der neunjährige Aufenthalt zu Weimar kam in erster Linie dem Orgelspiele und der Orgelkomposition Bachs zugute. „Das Wohlgefallen seiner gnädigen Herrschaft an seinem Spielen feuerte ihn an, alles Mögliche in der Kunst, die Orgel zu handhaben, zu versuchen. Hier hat er auch die meisten seiner Orgelstücke gesetzt“ (3 Präludien aus G-dur, A-moll, C-dur; Phantasie in C-dur; 8 Präludien und Fugen: G-moll, E-moll und Tokkata und Fuge in D-moll, D-dur, G-dur, G-moll, die berühmte A-moll-Fuge). Während der Weimarer Zeit studierte Bach mit Energie die Italiener: er übertrug 16 Violinkonzerte Antonio Vivaldis aufs Klavier, 3 auf die Orgel, und der Einfluß der italienischen Konzertform verrät sich wieder in eigenen Kompositionen (Concerto in C-moll, Tokkata und Fuge in C-dur, Italienisches Konzert u. a.). Mit demselben Eifer versenkte er sich in die italienischen Muster der Orgelkomposition eines Frescobaldi und Legrenzi, verarbeitete das Neue, das er darin gefunden, wieder in selbständiger Weise (Alla breve in D-dur, Orgelfuge über ein Thema von Legrenzi). So rang er sich in Weimar zur vollen Meisterschaft durch, indem er überall lernte und alles, was er von den Franzosen oder von den Italienern übernahm, in die eigene, urkräftige und genial-schöpferische Individualität auflöste (die volle Meisterschaft bekunden der C-moll-Passacaglio, die Fugen in A-dur, C-moll, F-moll, F-dur).

Von dem tiefen Ernste und der zarten Pietät, mit welcher er den Choral künstlerisch bearbeitete und von Künstlern in der Kirche behandelt wissen wollte, gibt das „Orgelbüchlein“ Zeugnis, das er seinem Sohne Friedemann (zum Unterrichte) geschrieben hat.

Von Kantaten fallen in die Weimarer Zeit, und zwar in deren erste Hälfte: „Nach dir, Herr, verlanget mich“, „Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir“, „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“; in die zweite Hälfte die auf Neumeistersche Texte komponierten Kantaten: „Uns ist ein Kind geboren“, „Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt“, „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“, „Nun komm' der Heiden Heiland“, „Wer mich liebt“; ferner die auf S. Frankesche Texte komponierten: „Ich hatte viel Bekümmer-

Digitized by Google

nis", „Himmelskönig, sei willkommen", „Barmherziges Herze", „Der Himmel lacht, die Erde jubilieret", „Komm, du süße Todesstunde", „Ach ich sehe, jetzt da ich", „Wachet, betet, seid bereit", „Nur jedem das Seine", „Bereitet die Wege, bereitet die Bahn", „Tritt auf die Glaubensbahn", „Mein Gott, wie lang', ach, lange", „Alles, was von Gott geboren". In allen diesen Kantaten liegt der Schwerpunkt noch im Sologesange (Rezitativ, Arie, Duett usw.).

Auch für das Klavier war Bach in dieser glücklichsten und sonnigsten Zeit seines Lebens nicht müßig (Klavierfugen in A-dur, D-dur, A-moll; 4 Phantasien in G-moll, H-moll, A-moll, D-dur; 3 Tokkaten in D-moll, G-moll, E-moll u. a.).

Von Weimar aus verbreitete sich Bachs Ruhm nach allen Seiten. Er machte Konzertreisen nach Kassel, Halle, Leipzig, nach Meiningen und Dresden (1717), wo er bei Hofe mit Marchand, dem damals berühmten Klaviervirtuosen, zusammentraf und diesen zu einem musikalischen Wettstreit aufforderte, welchem sich Marchand jedoch durch plötzliche Abreise entzog. Das Jahr 1717 brachte ihm Ruf und Titel eines Organisten und fürstlichen Kapellmeisters von Köthen. Hier verlor er 1720 die Gattin; die Rücksicht auf die Kinder nötigte ihn zu einer neuen Heirat; die zweite Gattin, Anna Magdalena Wülkens, ist ihm die treue Gehilfin geworden in dem bitteren Leide, an dem Bachs späteres Familienleben überreich gewesen ist. Sie besaß ein warmes Verständnis für ihres Mannes musikalisches Schaffen; er selbst leitete ihre Ausbildung. Das „Klavierbüchlein von Anna Magdalena Bach" (1722) mit den 24 leichten Klavierstücken ist ein Stück Tagebuch, verständlich wiederum dem, der in Tönen zu lesen versteht; schon die Titel „Anticalvinismus", „Antimelancholicus", „Christenschule" lassen uns erraten, welche Rolle die Kunst im häuslichen Leben Bachs gespielt hat.

Ebenso ist ein Tagebuch aus glücklicher Zeit das zweite Buch, das den Namen der Frau Bach trägt, mit dem schönen C-dur-Präludium und den Liedern: „Gib dich zufrieden", „Dir, dir, Jehovah" und „Schlummert ein, ihr matten Augen", „Erbauliche Gedanken eines Tabakrauchers", aus denen der liebewarme Sinn des erzdeutschen, gemütvollen Hausvaters uns treuherzig anklingt.

In diese Zeit fällt eine Reise nach Hamburg, wo sich Bach um die Organistenstelle an St. Jakob bewarb; die Fahrt brachte ihm zwar nicht die Stelle, aber dafür die größte Anerkennung, die es

Digitized by Google

für einen Bach gab. Als er nämlich über den Choral „An Wasserflüssen Babylon" phantasiert hatte, fiel ihm der greise Reincken, um dessentwillen der junge Bach dereinst so manches Mal von Lüneburg nach Hamburg gepilgert war, um den Hals mit den Worten: „Ich glaubte, diese Kunst wäre gestorben, nun ich sehe, daß sie noch lebt, will ich mit Freuden heimgehen".

Zeugen des innerlich wechselvollen, freuden- und leidenreichen Köthener Aufenthaltes sind an Kantaten: „Wer sich selbst erhöhet" und „Das ist je gewißlich wahr"; an Orgelkompositionen: eine Fuge in G-moll; für Klavier das „Klavierbüchlein für Friedemann Bach" (Übungsstücke in systematischer Ordnung), die gleichfalls Unterrichtszwecken dienenden „Inventionen" und „Sinfonien", Sonaten in A-moll und C-dur; für Violine: 6 Sonaten für Violine und obligates Klavier, Sonaten für Gambe und obligates Klavier, für Flöte und obligates Klavier, 3 Sonaten und 3 Suiten für Violine solo, Violoncello solo, Konzerte für Violine, für den Flügel usf., — vor allem das „Wohltemperierte Klavier" (1722) und die „Französischen Suiten", mit welchen herrlichen Schöpfungen Bach die volle Höhe der Meisterschaft erreicht hat. Von nun an hat er wohl an Vertiefung und Konzentration noch zugenommen, im technischen Vermögen konnte er nicht mehr weiter fortschreiten.

1723 bezog er die letzte Station seines Lebens, indem er Kuhnaus Nachfolger im Kantorate an der Thomasschule zu Leipzig wurde.

Die neue Stelle bot dem nunmehr 38jährigen Meister nicht bloß eine behäbige bürgerliche Existenz, sondern sie eröffnete ihm auch die Möglichkeit, sich mit ganzer Kraft der großen Aufgabe zu widmen, zu welcher er sich vor andern berufen wußte und welche er als seine Lebensarbeit betrachtete: der Pflege und Ausbildung der Kirchenmusik. Das Institut der Thomasschule diente wesentlich kirchenmusikalischen Zwecken; aus den Alumnen der Schule wurden die Kirchenchöre der Stadt Leipzig gebildet. Wohl war die Anstalt sowohl in musikalischer als in disziplinarer Hinsicht zu der Zeit, als Bach sein Amt antrat, ziemlich verwahrlost; auch war das ihm zur Verfügung gestellte Material ziemlich dürftig: außer dem Chor der Schüler, die er sich überdies immer erst selbst heranzuschulen hatte, stand ihm ein Orchester von vier Stadtpfeifern und

Digitized by Google

drei Kunstgeigern zu Gebote. Aber ein Mann von so bedeutendem künstlerischen Ansehen, wie Bach es besaß, konnte hoffen, in den Kreisen der Studierenden freiwillige Kräfte zu gewinnen. Bestand doch unter den Studenten der von Telemann begründete Musikverein (collegium musicum), dessen Leitung Bach 1729 übernahm. Zudem brachten ihn schon seine amtlichen Verpflichtungen, vermöge deren er an den hohen kirchlichen Festen und bei offiziellen Anlässen als Universitätsmusikdirektor an der Universitätskirche tätig zu sein hatte, ohnedies in Berührung mit den Kreisen der Studierenden. Als Kantor hatte Bach neben einigen Stunden Unterrichtes im Lateinischen, von denen er jedoch später befreit wurde, hauptsächlich die Unterweisung im Gesange an den oberen Klassen der Thomasschule zu erteilen und überhaupt den gesamten Musikunterricht an der Anstalt, bei welchem er von vier Chorpräfekten unterstützt wurde, zu überwachen. Dazu kam die Leitung bzw. Beaufsichtigung der aus den Thomanern gebildeten Kirchenchöre, welche in 4, zuweilen in 5 Kirchen der Stadt die Chorgesänge beim Gottesdienste auszuführen hatten. In der Thomaskirche, in der Nikolaikirche, sowie bei feierlichen Leichenbegängnissen und Hochzeitsfesten mußte der Kantor selbst dirigieren; im übrigen konnte er sich durch einen Chorpräfekten vertreten lassen, jedenfalls aber hatte er stets die aufzuführende Musik zu bestimmen. So verlieh dem Kantor schon seine amtliche Stellung einen bedeutenden, maßgebenden Einfluß auf die Kirchenmusik der Stadt Leipzig, und von dieser Seite hat Bach auch seine Stellung wesentlich aufgefaßt, wie er sich denn stets als director musices unterzeichnete, das Schulamt aber als Nebenamt ansah.

Auch seine schaffende Tätigkeit ging in den nächsten Jahren fast ausschließlich in dem Dienste der Kirche auf: nicht weniger als 266 Kantaten hat Bach in Leipzig komponiert, wovon bis jetzt ungefähr 210 bekannt geworden sind; im ersten Jahre seiner Wirksamkeit entstanden außer dem großartigen Magnifikat (für fünfstimmigen Chor, Streichquartett, 2 Hoboen, 3 Trompeten, Pauke und Orgel) und der Passionsmusik nach dem Evangelium Johannis die Kantaten[1]): „Jesus nahm zu sich die Zwölfe", „Die Elenden sollen essen", „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes", „Ein ungefärbt' Gemüte", „Ärgre dich nicht, o Seele", „Ihr, die ihr euch

[1]) Nach der von Spitta hergestellten Reihenfolge.

nach Christo nennet", „Preise, Jerusalem, den Herrn" (zur Feier der Ratswahl), „Höchst erwünschtes Freudenfest" (zur Einweihung der neuen Orgel in Störmthal bei Leipzig), „Christen, ätzet diesen Tag in Metall und Marmorsteine", „Dazu ist erschienen", „Sehet, welch eine Liebe". 1724 folgten die Kantaten: „Singet dem Herrn ein neues Lied", „Sie werden aus Saba alle kommen", „Erfreute Zeit im Neuen Bunde", „Christ lag in Todesbanden" (Osterfest), „Erschallet, ihr Lieder" (Pfingstfest), „O heil'ges Geist- und Wasserbad" (Trinitatisfest), „Schau, lieber Gott, wie meine Feinde", „Mein liebster Jesus ist verloren", „Jesus schläft, was soll ich hoffen", „Du wahrer Gott und Davidssohn", „Weinen, klagen, sorgen, zagen", „Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei", „Lobe den Herrn, meine Seele"; zwischen 1724—1727: „Was ist der Mensch, das Erdenkind" (1725), „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn", „Herz und Mund und Tat und Leben", „Herr Gott, dich loben wir", „Herr, wie du willst, so schick's mit mir", „Alles nur nach Gottes Willen", „Nimm, was dein ist, und gehe hin", „Leichtgesinnte Flattergeister", „Halt im Gedächtnis Jesum Christ", „Du Hirte Israels", „Wo gehst du hin", „Wahrlich, wahrlich ich sage euch, so ihr den Vater bitten werdet", „Sie werden euch in den Bann tun", „O Ewigkeit, du Donnerwort", „Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe", „Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz", „Thue Rechnung, Donnerwort", „Herr, gehe nicht ins Gericht", „Schauet doch und sehet, ob irgendein Schmerz sei wie mein Schmerz", „Du sollst Gott, deinen Herrn, lieben", „Liebster Gott, wann werd' ich sterben", „Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende"; 1728: „Wer nur den lieben Gott läßt walten". 1728—29 fällt aller Wahrscheinlichkeit nach die Matthäus-Passion, die am 15. April 1729 zum erstenmal aufgeführt wurde; 1729 und 1730 folgen die Kantaten: „Ehre sei Gott in der Höhe" (Fragment), „Gott, wie dein Name", „Ich steh' mit einem Fuß im Grab", „Sehet, wir gehen hinauf", „Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen"; 1731—34: „Ich bin vergnügt", „Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte", „Man singet mit Freuden", „Ich habe meine Zuversicht", „Geist und Seele sind verwirret", „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende", „Vergnügte Ruh', beliebte Seelenlust"; daran schlossen sich die Choralkantaten (1731): „Der Herr ist mein getreuer Hirt", „Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ",

Digitized by Google

„Gelobet sei der Herr, mein Licht und Leben“; 1732: „Lobe den Herren, den mächtigen“; 1734: „Zu allen meinen Taten“, „Nun danket alle Gott“, „Sei Lob und Ehr' dem höchsten Gut“, „Wachet auf, ruft uns“, „Es ist der Herr“, „Was Gott tut, das ist wohlgetan“, „Christus, der ist mein Leben“; ferner die Kantaten: „Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben“, „Es ist nichts Gesundes“, „Wer da glaubet“, „Ich glaube, Herr“, „Dem Gerechten wird das Licht“, „Ein' feste Burg“; — die Solokantaten: „Was soll ich aus dir machen“, „Ich armer Mensch, ich Sündenknecht“, „Ich will den Kreuzstab“, „Jauchzet Gott in allen Landen“, „Ich habe genug“, „Falsche Welt, dir trau' ich nicht“, „Widerstehe doch der Sünde“, „Schlage doch, gewünschte Stunde“. Das Jahr 1735 brachte 20 Kantaten: „Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit“, „Gott fähret auf mit Jauchzen“, „Wer mich liebet, der wird mein Wort halten“, „Also hat Gott die Welt geliebet“, „Auf Christi Himmelfahrt“, „Ich bin ein guter Hirte“, „Es ist euch gut“, „Bisher habt ihr nichts gebeten“, „Gott, der Herr, ist Sonne und Schild“, „Bleibe bei uns, denn es will Abend werden“ (1736), „Es wartet alles auf dich“, „Wer Dank opfert, der preiset mich“. 1738—41 entstanden: „Freue dich, erlöste Schar“, „Gott ist unsre Zuversicht“, „O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe“. Endlich sind anzuführen die 35 Choralkantaten, die im Zeitraume von 1735—1744 entstanden sein dürften: „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“, „Ach Gott, wie manches Herzeleid“, „Ach Herr, mich armen Sünder“, „Ach, lieben Christen, seid getrost“, „Ach, wie nichtig, ach wie flüchtig“, „Allein zu dir, Herr Jesu Christ“, „Aus tiefer Not schrei' ich zu dir“, „Christum wir sollen loben schon“, „Christ unser Herr zum Jordan kam“, „Das neugeborne Kindelein“, „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“ (1744), „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort“, „Gelobet seist du, Jesu Christ“, „Herr Christ, der einig Gottessohn“, „Herr Gott, dich loben alle wir“, „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“, „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott“, „Ich freue mich in dir“ (1735), „Ich hab' in Gottes Herz und Sinn“, „Jesu, der du meine Seele“, „Jesu, nun sei gepreiset“ (1736), „Liebster Immanuel, Herzog der Frommen“, „Mache dich, mein Geist, bereit“, „Meinen Jesum lass' ich nicht“, „Meine Seele erhebet den Herren“, „Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin“, „Nimm von uns, Herr, du treuer Gott“,

Digitized by Google

„Nun komm, der Heiden Heiland", „Schmücke dich, o liebe Seele", „Was frag' ich nach der Welt" (1736), „Was mein Gott will, das geschehʼ allzeit", „Wie schön leuchtet der Morgenstern", „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält", „Wohl dem, der sich auf seinen Gott", „Wo soll ich fliehen hin" (1735).

In diesen Kantaten steht Bach als der Schöpfer eines ganz eigentümlichen und einzigartigen protestantischen Kirchenstils vor uns. In musikalischer Hinsicht beweisen sie alle eine ungemeine Gestaltungskraft und Formbeherrschung: ob sich Bach an die ältere Art anschließt, wie in seinen früheren Kantaten, oder ob er die italienischen Formen des Kirchenkonzertes und der Arie in seinen aus dem Orgelstile herausgeborenen Kantatenstil einschmilzt, oder ob er das Kirchenlied zur Kantate ausgestaltet, die ehrwürdige Weise bald mit dem Blätter- und Blütengeranke edelster Polyphonie umkränzend, bald in das fein ausgeführte kontrapunktische Kunstwerk einflechtend: immer zeigt er sich als den Meister, der mit sicherer Hand und edlem Geschmacke gestaltet und selbst aus dürftigen Elementen Neues und Großes bildet. In kirchlicher Beziehung stehen die Choralkantaten am höchsten, weil hier die Kunst die richtige Stellung zu dem objektiv-kirchlichen Element, dem Gemeindelied, einnimmt. Während die ältere Kirchenkantate und das Kirchenkonzert in den Kultus etwas Fremdes, weil nicht unmittelbar Gefordertes hineinzwängt, gibt die Choralkantate Bachs dem, was die Gemeinde singend bekennt, nur erhöhten künstlerischen Ausdruck. Indem sie die Gemeindeweise in den Goldrahmen edelster Kunst einfaßt, stellt sie nicht ein völlig Neues, sondern die höchste künstlerische Verklärung des Chorals dar.

Außer fünf vollen Jahrgängen von Kirchenmusik schuf Bach eine Anzahl Motetten („Unser Wandel ist im Himmel", „Singet dem Herrn ein neues Lied", „Sei Lob und Preis mit Ehren", „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf"); vor allem aber ragen als unvergängliche Zeugnisse seiner Schöpferkraft in die Zukunft hinein seine Passionsmusiken nach den Evangelien des Johannes und Matthäus, das sog. Weihnachts-Oratorium und die gewaltige H-moll-Messe.

Bach hat fünf Passionen geschrieben, aber nur zwei, die nach dem Evangelium Johannis und die nach dem Evangelium Matthäi 1729, sind erhalten worden; die letztere überragt die erstere um ein

Digitized by Google

bedeutendes und stellt die höchste künstlerische Feier der Geschichte ohnegleichen dar, zugleich die edelste und geistigste Vollendung der alten Passionsspiele, an die sie in Aufbau und Gliederung noch gemahnt. — Auch die auf die drei Feste: Weihnachten, Ostern, Himmelfahrt komponierten Oratorien, Weihnachtsoratorium (1734), Osteroratorium (1736), Himmelfahrtsoratorium (?), klingen an die alten Weihnachts- und Osterspiele an. Unter ihnen ragt das Weihnachtsoratorium hervor, wie die Matthäuspassion über die nach Johannes.

Die H-moll-Messe endlich ist wohl die abgeklärteste und großartigste Schöpfung des Bachschen Genius; sie ist das musikalische Gegenbild eines herrlichen gotischen Domes. Gewaltig und erhaben, feierlich und gewichtig ist der Eindruck des Ganzen; aber warm und persönlich mutet die Auffassung des altehrwürdigen Meßtextes und seine musikalische Behandlung an. Da ist nichts bloße Form, alles, auch das zierlichste Ornament, ist von individueller Prägung, von sprechendem Ausdrucke. Die starre Form ist Trägerin persönlichen Lebens, das Wort der Kirche persönliches Zeugnis geworden.

Daß Bach außer diesen Kirchenwerken noch eine Fülle von Instrumentalkompositionen schuf, beweist nur die Universalität dieses gewaltigen Geistes. Obenan steht das Instrument, welches ihm vorzugsweise seine Sprache leihen mußte, die Orgel. Aber auch für Orchester und einzelne Instrumente zeitigte die Leipziger Wirksamkeit reife und herrliche Früchte. Die Leitung des Telemannschen Musikvereins, welche Bach von 1729—1734 besorgte, gab ihm dazu reichlich Veranlassung; überdies blühte in seiner Familie die Hausmusik (Suiten, Partiten, Konzerte, insbesondere das italienische Konzert; „Chromatische Fantasie und Fuge"; Fantasie und Fuge in C-moll, A-moll; der zweite Teil des „Wohltemperierten Klaviers"; Kunst der Fuge; 6 Orgelsonaten für zwei Manuale und ein Pedal; 6 Choräle für Manuale und Pedal usw.).

Bachs äußeres Leben floß in Leipzig ziemlich gleichmäßig hin. 1727 reiste er zum letzten Male nach Hamburg; im übrigen begab er sich öfter nach Dresden, um die „Dresdener Liederchen", d. h. die Oper, zu hören. Seine amtliche Stellung wurde ihm seit 1734, dem Eintritte des Rektors Ernesti, durch engherzige Beurteilung seiner Wirksamkeit vielfach verkümmert und verbittert. Um

Digitized by Google

so ausschließlicher zog er sich auf die Musik zurück. Die Anerkennung der Besten und Auserwählten in der Kunst wurde ihm zuteil. Seine Vorgesetzten wußten ihn wenig zu würdigen. Hasse und dessen Gattin Faustina, Benda, Pisendel, Graun waren seine Freunde und besuchten ihn, wenn sie durch Leipzig kamen. 1736 ehrte ihn der Hof durch die Verleihung des Titels „Hofkomponiteur". 1747 entschloß er sich auf Bitten seines Sohnes Karl Philipp Emanuel, der seit 1740 im Dienste Friedrichs des Großen als Kammercembalist stand, zu einer Reise nach Berlin. Am 7. Mai abends sahen der größte Fürst und der größte deutsche Musiker des Jahrhunderts einander in die Augen. Der Augenblick, da Friedrich II., hinter Bachs Stuhl lehnend und aufmerksam seinem Spiele lauschend, einmal über das andere ausrief: „Nur ein Bach!", wog die kleinlichen Bedrückungen des täglichen Berufslebens und die Kümmernisse, daran es daheim nicht fehlte, reichlich auf. Das künstlerische Denkmal jener Begegnung ist das „Musikalische Opfer, Sr. Majestät dem König von Preußen allerunterthänigst gewidmet". — Im Familienleben gab es Freude und Leid. Zu den 4 Söhnen aus erster Ehe kamen in Leipzig aus der zweiten Ehe noch 7 Töchter und 6 Söhne; davon überlebten den Vater nur 3 Söhne und 3 Töchter. Düstere Schatten warf in das Familienleben die schlimme Entwickelung des Erstgeborenen, Wilhelm Friedemann, der einst des Vaters Liebling gewesen war, später aber ihm Sorge und Kummer bereitete. Ein lichter Freudenglanz ging über sein Familienleben hin, als er einer der Töchter die Hochzeit bereiten und ihre Hand in die seines Schülers Joh. Christoph Altnikol († 1759 in Naumburg) legen durfte. 1749 steigerte sich die Schwäche seiner Augen, an der er schon von Jugend auf litt, zu einem schweren Augenleiden. Eine Operation machte das Übel nur schlimmer; Bach wurde blind, und viele Arzneien untergruben schnell den starken Organismus. Aus der Tiefe eines in Trübsal getauchten Herzens heraus kam sein Schwanenlied: „Wenn wir in höchsten Nöten sein", das er seinem Schwiegersohne in die Feder diktierte. Kurz vor seinem Ende vermochte er wieder zu sehen, — Gott ließ ihn nochmals die schöne Welt und die teuren Gesichter der Seinigen schauen. Bald darauf entschlief er, umgeben von der Gattin, den Töchtern, dem jüngsten Sohne und dem Schwiegersohne, im Frieden, im Leben wie im Tod ein durch und

Digitized by Google

durch herzensfrommer und glaubensstarker Christ, am 28. Juli 1750, 1/4 9 Uhr abends. Sein Grab schmückte kein Stein und kein Kreuz; niemand wußte bis vor kurzem, wo der gewaltigste deutsche Meister der Kirchenmusik ruht[1]). Die große Menge kannte ihn nicht und konnte ihn nicht kennen; das Ausland, welches seinen allein ebenbürtigen Kunstgenossen noch im Grabe geehrt hatte, nahm von dem schlichten Kantor keine Notiz, der seine opera mit Darangabe seines Augenlichtes selber hatte stechen müssen. Kaum die Schule, an welcher er so treu und so lange als Lehrer gewirkt hatte, zeigte sich von seinem Tode berührt. Man war im Grunde froh, daß man ihn los war, denn „man wolle einen Kantor, keinen Kapellmeister!" hieß es in der Sitzung wenige Tage nach seinem Hingange.

1898 sind Bachs Überreste feierlich beigesetzt worden.

Die Witwe, deren jüngstes Töchterchen Barbara bei des Vaters Tode erst 8 Jahre alt war, fiel der äußersten Dürftigkeit anheim. Für ihre Tochter Regina veranstaltete Beethoven, der größte Meister der Harmonie seit Bach, ein Wohltätigkeitskonzert.

Die Werke des großen Künstlers gerieten in Vergessenheit. Eine andere, flüssigere Kunst kam auf.

Heute schmückt sein ehernes Standbild wie die Stadt seiner Geburt so die seines reichsten Wirkens. Das schönste Denkmal jedoch, das dem Meister gesetzt werden konnte, ist die Herausgabe seiner Werke durch die Bach-Gesellschaft.

II. Charakteristik. Bachs Bedeutung in Kürze zu skizzieren, ist nicht leicht; man muß sorgfältig ausscheiden, was ein einseitiger Bachkultus zu viel getan hat. Gleichwohl ist Bachs Wirken von universaler Bedeutung gewesen.

In seiner Persönlichkeit tritt uns die „Kraft und Mannheit der guten alten Bürgersitte" (Riehl) entgegen. Unbeugsame Wahrhaftigkeit, zähes Festhalten am Rechten, rastlose Treue im Kleinen, ungeschminkte Herzlichkeit, selbstlose Aufopferung, die gar manchem mit eigenen Mitteln weiterhalf, und innige Frömmigkeit bildeten die hervorstechenden Züge seines Wesens.

Neben künstlerischem Freimute und künstlerischer Hochherzigkeit, vermöge deren er ein Feind des Schlendrians, der Schablone und

[1]) Vgl. W. His, Anatomische Forschungen über J. S. Bachs Gebeine und Antlitz. 1896. — Vgl. auch H. Barth a. a. O.

Digitized by Google

der toten Regel war, kennzeichnet Bach zarteste Pietät für das Überkommene.

Seine Denk- und Gefühlsweise wurzelt tief im reformatorischen Glauben, wie er denn nicht weniger als 81 theologische Bücher besaß, darunter Luthers Werke mehrfach.

Seine Kompositionen für die Kirche sind *Kirchenwerke im vollsten* Sinne des Wortes. Wie er sein „Jesu juva!“ an die Spitze seiner Schöpfungen setzte und diese mit einem „Soli Deo gloria!“ abschloß, so wollte er auch in Wahrheit nur „Gott zur Ehre“ Musik machen.

Er ergreift das Kirchentum in seiner vollen Realität; weil es aber wirklich die Voraussetzung seines Denkens und Empfindens bildete, so legte sich auch in das kirchliche Schaffen jedesmal der „ganze Bach“, seine ganze Persönlichkeit hinein.

Das erklärt uns die wundersame Doppelnatur der Bachschen Werke: das Nebeneinander von kräftig individueller Empfindung und starrer Formalistik, reicher Subjektivität und gewaltiger Objektivität. Der Tonkörper, dem er die Kirchenmusik anvertraut, aus dem heraus er musikalisch denkt, ist die Orgel, das Instrument der Kirche. Selbst sein Vokalstil ist „höchste Verlebendigung des Orgelstils“. „In seinen Kirchensachen herrscht nicht der Chor“, sondern „die große Orgel mit verfeinerten, biegsameren, bis zum Sprechen individualisierten Registern“. — Die Singstimmen werden objektiviert, in die Instrumentalmusik „eingeschmolzen“ (Spitta).

Da, wo andere mit Bewußtsein „kirchliche Stimmung“ ausdrücken wollen, die strenge Objektivität affektieren, gibt Bach gerade am meisten sich selbst, weil jene Objektivität den Hintergrund und die Lebensluft seiner künstlerischen Eigenart bildet.

Diese Naivität des Kirchenmusikers Bach drückt seinen Kompositionen für die Kirche den Stempel lauterer Wahrhaftigkeit und herzlicher Innigkeit auf; sie verleiht ihnen neben warmer Subjektivität eine Ganzheit, Notwendigkeit, Festigkeit und Geradheit, die überall den starken Charakter verrät.

So darf Bach auch selbst nüchtern bleiben: er spricht doch immer das Höchste und Tiefste, sein ganzes Inneres aus! Stählende Kraft und reinigende Weihe wohnt seinen Werken inne und teilt sich dem mit, der sich mit lauterem und gesundem Sinne ihrem Studium hingibt.

Digitized by Google

Im Mittelpunkte seines kirchlichen Schaffens steht der Choral. Darin ist er der klassische Meister. Seine Choralbearbeitungen, sowohl die vierstimmigen Choräle als die Orgelchoräle, sind das Beste, was je auf diesem Gebiete geleistet worden ist und je wird geleistet werden können. Die Harmonie füllt, färbt und interpretiert in den vierstimmigen Chorälen die Melodie, aber die Stimmen sind selbständig, jede hat ihre besondere Weise und geht ihren eigenen sinnigen Gang.

Neue Choralmelodien hat Bach nur in geringer Anzahl geschaffen; in der überkommenen Choralmelodie stellt sich ihm die Objektivität des Gemeindeglaubens dar: indem er eine Melodie auf die verschiedenartigste Weise bearbeitet, offenbart sich hierin zwar die Mannigfaltigkeit der Stimmungen innerhalb des gemeinsamen Glaubens, aber auch die Pietät, vermöge deren Bach sein eigenes Wesen an das Gemeinsame und Objektive hingab.

Dasselbe Streben, in der Kirchenmusik nicht die eigene Persönlichkeit vorzudrängen, sondern den Kirchenchoral mit der ihm verliehenen Kunst auszuschmücken, also seine Subjektivität völlig in den Dienst der Objektivität zu stellen, zeigt sich in seinen Kantaten, die überall die alte Kirchenweise als Hauptsache hervortreten lassen, in den tiefsinnigen Choralbearbeitungen (Präludien, Figurationen usw.) für die Orgel und in seinen „Passionsmusiken". Auch in diesen tritt ja auf dem Höhepunkte der Handlung immer der Choral ein und faßt die hervorbrechende Stimmung der den Herrn auf seinem Leidensgange im Geiste geleitenden Gemeinde in kraftvoller Gedrungenheit zusammen.

So liegt Bachs Bedeutung in erster Linie darin, daß er die protestantische Kirchenmusik als die musikalische Interpretin des Evangeliums und als die künstlerische Verherrlichung des Verkehres der gläubigen Gemeinde mit dem Herrn zur klassischen Vollendung geführt hat.

Für die Musikgeschichte aber liegt Bachs Bedeutung ferner in seinen Instrumentalkompositionen, sowie in seiner Lehrtätigkeit, durch welche er der Begründer unserer Haus- und Kammermusik geworden ist. Die moderne Behandlung des Klaviers geht auf ihn zurück (Präludien, Inventionen, Suiten, das „Wohltemperierte Klavier"); der selbständigen und künstlerischen Behandlung der Streichinstrumente (Violine und Violoncello) hat er die Bahn

Digitized by Google

gebrochen. Als Meister des Orgelspiels und der Komposition für die Orgel endlich steht er für alle Zeit unübertroffen da. Die Ineinsbildung schöpferischer Melodik und tiefsinniger Harmonik, vermöge deren ihn Beethoven den Vater der Harmonie genannt hat, beschreibt am treffendsten sein Biograph Spitta, da er von jenen Präludien redet, „in denen unter einem durchgehenden, einförmigen Rhythmus die Harmonien sacht wie Nebelbilder ineinander überfließen, aus deren Zauberhülle eine langgezogene sehnsuchtsvolle Melodie hervortönt. Alles, was dem Menschenherzen fehlt und was die Zunge vergeblich zu stammeln sucht, wird *hier* von wundertätiger Hand auf einmal entschleiert, und doch bleibt es so fern, so unerreichbar weit!" Was Spitta von den Präludien sagt (man denke nur an das C-dur-, das As-dur-, das B-moll-Präludium des „Wohltemperierten Klaviers"), das gilt von Bachs Weise überhaupt: diese Eintauchung der Melodie in die tiefsinnigste Harmonik und dieses Durchscheinen der ergreifenden Melodie durch die Hüllen der Akkorde, das ist eben das, was man als die Mystik der Bachschen Musik bezeichnen möchte, freilich mit der Einschränkung, daß dieser Mystik eine plastische Gestaltungskraft und Gestaltenfülle zur Seite steht, wie bei keinem der Zeitgenossen Bachs und überhaupt bei keinem anderen Meister als bei Beethoven.

Vergleichen wir Bach mit Händel, so darf keinem von beiden auf Kosten des anderen der Vorrang gegeben werden. Wenn Händel uns gefangennimmt durch die lichte, plastische, ewig schöne Form, so ist dafür Bach, dem die Schönheitslinie dann und wann verloren geht, unmittelbarer und tiefer. Wenn das spezifisch Deutsche der Kunst in der Tiefe und Kraft der individuellen Empfindung besteht, so ist Bach trotz aller Ecken und Kanten der Vater der deutschen Musik, während sich in Händel mehr der universale, kosmopolitische Kunstheros darstellt.

Über beide ist die nächstfolgende Zeit hinweggeschritten. Die Händelschen Schöpfungen hielten noch in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts ihren Einzug in Deutschland: der „Messias"[1]) wurde in Hamburg am 15. April 1772 zum ersten Male aufgeführt. Johann Adam Hiller (s. u.) führte 1786 in Berlin den

[1]) J. Sittard, Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg. 1890. S. 110.

Digitized by Google

„Messias“, in Breslau 1787 den „Samson“ auf. Ein Ahnen kommender Zeiten ging beim Anhören dieser gewaltig ausschreitenden Chöre durch die Gemüter; unter ihrem Eindruck entstand in Klopstocks Geist die Idee zu seinem „Messias“. Händels „Judas Makkabäus“ regte ihn zur „Hermannsschlacht“ an.

Für Bachs Matthäuspassion mußten 100 Jahre vergehen, bis ein Enkel des Philosophen Moses Mendelssohn, des Freundes von Lessing, sie wiedererstehen ließ. So gleicht die Lebensarbeit beider jenen Strömen, die mitten im Laufe im Boden verschwinden, aber nicht darin versiegen, sondern an einer anderen Stelle mit ungeschwächter Kraft wieder hervorbrechen. In dem Maße, als das deutsche Volk zum Bewußtsein seiner Größe und Bestimmung gelangt ist, sind ihm die Klänge der beiden großen Tonmeister verständlich geworden. Erst mußte das Volk sich als Nation erfassen, ehe es in diesen machtvollen, heroischen Klängen ein Stück seines Eigenlebens erkennen lernte. Über die klassische Epoche hinüber haben Händel und Bach auf die deutsche Tonkunst vertiefend und stählend eingewirkt. Die Wiederbelebung ihrer Werke und deren eindringendes Studium hat der Musik des 19. Jahrhunderts jenen herben Idealismus, jenes männliche Gepräge verliehen, das sie von der weiblichen Anmut und Jugendschöne der Mozartschen Epoche unterscheidet, ihr dafür aber vor jener die Bedeutung einer erziehenden Volksmacht verleiht.

3. Die protestantische Kirchenmusik vom Tode Bachs bis auf Mendelssohn.

Die Zeit, in welche Bachs Tod fiel, stand bereits unter dem Zeichen der Aufklärung. Für diese wird das Christentum Gegenstand der Kritik. Das geschichtliche tritt vor dem allgemeinen Interesse zurück. Wertvoll am Christentum werden nur die Ideen und allgemeinen Wahrheiten, die es auf die Bahn gebracht hat und vertritt.

Die Offenbarungsgeschichte selbst hat nur darin ihre Bedeutung, daß sie uns mit der Form bekannt macht, in welcher die allgemeinen Wahrheiten zuerst eingeführt worden sind. Diese Form selbst, also gerade das Spezifische des Christentums, ist nur die geschichtliche Hülle des Ewiggültigen daran und ist als solche von geringem Werte.

Digitized by Google

An der Geschichte Jesu ergreift nicht das Göttliche, das Einzigartige, sondern das Allgemeinmenschliche. Jesus ist der große Dulder, das unerreichte Vorbild, der heilige Märtyrer und Held, der für die Wahrheit seiner Verkündigung in den Tod geht.

Das Oratorium besteht wohl fort. Aber es ist nur das Menschlich-Rührende, nicht das Offenbarungsmäßige an den biblischen Personen und Begebenheiten, was jetzt zur Darstellung kommt. Das Göttlich-Tiefe der Offenbarung bleibt unbeachtet und unverstanden. Die Heroenwelt der Bibel, die um Gottes Geheimnis sich müht, deren Helden sich in ihrem Ringen, Siegen und Unterliegen als Träger der Geschichte Gottes wissen, weicht der Menschenwelt, die um die Ideen von Wahrheit und Recht kämpft; der heilige Gottessohn der Bachschen Passionen weicht dem frommen Menschensohne und edlen Dulder.

Bestimmend wirkt für die nächste Zeit auf das Oratorium „Der Tod Jesu" von Graun (s. u.) ein. Flüssige Melodik, Anmut und Schönheit der Form, warme Empfindung ließen das Werk populär werden wie kaum eines vor- oder nachher und brachten der Matthäuspassion Vergessenheit. Der Jesus, den Grauns Werk feiert, ist in Wort und Ton ein edel gehaltener Opernheld. Noch mehr als bei Graun gehen bei Hasse (s. u.) Kirchenstil und Opernstil ineinander auf. Dies zeigt sich mehr und mehr auch bei der Kirchenmusik im engeren Sinne.

Unter Bachs Schülern ragt neben seinem Sohne Karl Philipp Emanuel Bach (s. u.) als einer der tüchtigsten Gottfried August Homilius[1]) hervor, geboren 2. Februar 1713 zu Rosenthal (Sachsen), 1742 Organist an der Frauenkirche und Kantor an der Kreuzschule in Dresden, † 1785 daselbst, dessen Kirchensachen („Passionskantate" 1776, ein Weihnachtsoratorium, Kantaten, Motetten usw.) bei aller Weichheit noch den Charakter edlen Ernstes tragen. Ein anderer Schüler, Johann Philipp Kirnberger, geb. 1721 zu Saalfeld, später Hofmusiker der Prinzessin Amalia von Preußen († 1783 zu Berlin), wurde ein bedeutender und gediegener Lehrer, war aber als Komponist nur „gelehrt und künstlich", wie schon seine Zeitgenossen erkannten. Ein dritter Schüler, Johann Friedrich Agricola, geb. 1720, Nachfolger Grauns, † 1774, ging ganz zur

[1]) Vgl. K. Held, Das Kreuzkantorat. V. Schr. f. M. W. X.

Oper über. Bachs zweiter Nachfolger im Thomaskantorate zu Leipzig, gleichfalls sein Schüler, Johann Friedrich Doles (geb. 1715 zu Steinbach, 1744 Kantor in Freiberg, 1756 an der Thomaskirche zu Leipzig, † 1797), will bereits die Fuge aus der Kirchenmusik verbannen und diese süßer und weicher gestalten. Wenn schon Bachs eigene Schüler der Strömung des Tages nicht Widerstand leisten konnten, so war es bei denen, die nicht von seinem strengen Künstlerernste berührt worden waren, vollends natürlich, daß sie Grauns und Hasses Spuren folgten, wie bei Johann Heinrich Rolle, geb. 23. Dez. 1718 zu Quedlinburg, † 29. Dez. 1785 in Magdeburg, der nicht weniger als 20 Oratorien und 8 Passionsmusiken komponiert hat; bei Johann Gottlieb Naumann[1]), geb. 17. April 1741, † 23. Okt. 1801 in Dresden, einer der fruchtbarsten Tonsetzer, der in der Kirchenmusik (10 Oratorien, Psalmen usw.) ganz den modernen Italienern folgte; ebenso bei dem an und für sich sehr tüchtigen Johann Gottfried Schicht[2]), geb. 29. Sept. 1753, seit 1810 Kantor an der Thomasschule zu Leipzig, † 1823 („Die Feier der Christen auf Golgatha", „Moses auf Sinai", „Das Ende des Gerechten"), und endlich bei Johann Adam Hiller (s. u.) in seinen geistlichen Kompositionen.

Gemütliche, hausbackene Behaglichkeit oder weiche, galante Anmut tritt bei diesen Meistern, deren musikalische Verdienste wir im übrigen anzuerkennen haben, an die Stelle von Händels Großheit und Bachs Tiefe; Maniriertheit verdrängt Bachs Wahrhaftigkeit und Naivität.

Gleichwohl sind die Werke dieser Meister keineswegs verwerflich. Die Graun und Doles konnten nicht anders als modern schreiben, ohne unwahr zu werden; persönliche Wahrhaftigkeit aber ist Grunderfordernis des evangelischen Gottesdienstes und damit auch der gottesdienstlichen Musik. Sie selbst waren fromm und wahr in ihrem Empfinden und Ausdrucke, aber ihre Werke sind nicht kirchlich, weil ihre Zeit, weil sie selbst es nicht mehr waren. Dasselbe

[1]) Vgl. Meißner, Bruchstücke zur Biographie J. G. N.s. 2 Bde. 1803/4. G. H. v. Schubert, Des sächs. Kplm. J. G. N. Jugendgeschichte. 1844. — M. J. Nestler, Der kursächs. Kplmstr. N. aus Blasewitz. 1901. (Etwas romanhaft zugestutzt.) Vgl. auch C. Naumanns Aufsatz in der Allg. D. Biogr. Ein Verzeichnis der Werke gab 1841 Mannstein heraus.

[2]) Vgl. P. Langer, Chronik der Leipziger Singakademie 1902.

Digitized by Google

gilt auch von den Klassikern der Instrumentalmusik Haydn, Mozart, Beethoven. Sie haben auf dem Gebiete der Kirchenmusik, wie auf allen Gebieten, musikalisch Großes geschaffen. Aber Haydns „Schöpfung" ist nichts anderes als die sprudelnde, überaus bezaubernde Feier der Schönheit der Welt, gipfelnd in der Feier der Liebe. Die Musik in Mozarts Messen, in seinem Requiem ist bei aller Modernität der musikalischen Ausdrucksweise wahrhaft *fromme*, tief religiöse Musik, insofern es ein durch und durch heiliger Geist ist, der darin weht und die Form bestimmt, aber das einseitige Vorwalten der empfindenden Subjektivität schließt auch diese Werke von dem Kreise der eigentlichen, aus dem Geiste des Gottesdienstes, der Liturgie herausgeborenen Kirchenmusik aus. Beethovens D-dur-Messe vollends ist musikalisch angesehen der ergreifende Ausdruck eines aus der Tiefe um den Trost des Glaubens ringenden, durch und durch modernen Geistes, von noch persönlicherem Gepräge als Haydns und Mozarts Kirchenwerke und noch weniger kirchlich als diese.

Es war ein neuer Geist, der die Zeit beherrschte.

Die Losung der modernen Denkweise bildete der Satz: *ἄνθρωπος μέτρον ἁπάντων*, das Maß aller Dinge ist der Mensch. Alle Werte bemessen sich nach ihrer Bedeutung für den Menschen, nach ihrer Beziehung auf ihn.

Dieser Gedanke war stillschweigend schon der Reformation zugrunde gelegen, wenn sie die Objektivität der katholischen Kirche vom Standpunkte des persönlichen Heilsverlangens und Heilsbedürfnisses aus beurteilte und richtete. Insofern schließt sich die Aufklärungsströmung konsequent an die von der Reformation eingeleitete Geistesbewegung an. Denn auch gegen die starre Objektivität des Dogmas und dessen Anspruch auf unbedingte Autorität mußte sich das Recht des einzelnen auflehnen, wie dies vom Standpunkt des Wissens aus im Deismus und Rationalismus, vom Standpunkt des praktischen Heilsbedürfnisses aus im Pietismus geschah. Notwendig mußte sich also das Prinzip zuerst in auflösenden, negativen Strömungen betätigen. Die letzte und einseitigste Äußerung war die praktische Kritik, welche das Individuum in der französischen Revolution an der ganzen bestehenden Welt vollzog. Das Ideal, welches trotz aller Verirrungen und Einseitigkeiten den Bestrebungen der Zeit vorschwebte, war das der freien Humanität.

Digitized by Google

In Frankreich wird der Begriff des Menschen mit dem des Individuums identifiziert. Dieser Grundfehler drückte dort der ganzen Bewegung den Charakter eines revolutionären Atomismus auf, vermöge dessen sie, in bloßer eigensinniger Opposition gegen das Objektive in Geschichte, Religion und Leben, bei der nivellierenden Negation stehenbleiben mußte und nicht leicht zu positiven Neugründungen in der Kunst gelangen konnte. Auf dem künstlerischen Gebiete äußerte sich die Bewegung in dem vorherrschend negativen Streben nach „Emanzipation" von Regel und Herkommen.

Auch in Deutschland wird die Objektivität nur in ihrer Beziehung auf den Menschen in Betracht gezogen, und es steht auch hier ihr Wert in genauem Verhältnis zu der Bedeutung, welche sie für den einzelnen hat.

Aber der Individualismus wird hier zum Idealismus. Der deutsche Geist, besonnen und gründlich, strebt danach, den Menschen nach seinem ewigen Wesen zu erfassen und das Ideal der Humanität aufzustellen. Der übermütige, leichtfertige und ungezogene Voltairesche Unglaube wird in Deutschland zur besonnenen Kritik, welche zuerst und hauptsächlich strenge Selbstkritik ist (Kant). Der deutsche Geist begnügt sich mit dem Aufbau eines geistigen Reiches der Humanität, mit der umfassenden und allseitigen Darstellung des Menschheitsideals, welches der modernen Zeit aufgegangen war, seit der christlich-germanische Geist mit dem jugendlich-hellenischen sich verbunden hatte, und welches die Sättigung und Ergänzung des christlich-germanischen Ideals mit dem hellenischen, beziehungsweise die Vertiefung und Erweiterung des letzteren durch das erstere darstellt.

Auf ethischem Gebiet entwarfen Kant und Fichte das neue Ideal; die Dichter, vor allem Goethe und Schiller, verliehen ihm Leben und Gestalt.

Auf unserem Gebiete erscheint das griechische Ideal, so wie es Winckelmann und Lessing der Zeit nahegebracht haben, also nicht als die bloße Kopie, sondern als wirkliche Erneuerung der Antike, im lyrischen Drama Glucks.

Aber wie die lebenswarmen Gestaltungen Goethes die strengen und knapp gezeichneten Gestalten Lessings in der Liebe des Publikums verdrängten, so wandte sich auf unserem Gebiete die Sympathie schnell von der lichten, aber vornehm-kühlen Plastik Glucks

Digitized by Google

zu den in lebenswarmer Sinnlichkeit prangenden Gestalten Mozarts.

Das Schoßkind einer Zeit jedoch, welche einseitig dem Subjektivismus huldigte, war naturgemäß die Instrumentalmusik als die Gattung der Tonkunst, in welcher die bewegte Innerlichkeit zur reichsten und vollsten Entfaltung kommt. In dem ganz unsinnlichen, nur der inneren Anschauung erreichbaren Wesen der Instrumentalmusik erkennt die Zeit vermöge der überschäumenden Energie des individuellen Gefühlslebens nicht bloß die Darstellung des Schönen überhaupt, sondern die geheimnisvolle Offenbarung des innersten Menschen, seines tiefsten, keiner Verstandesbetrachtung zugänglichen und von keinem Begriffe zu erreichenden Wesens, das zugleich identisch ist mit dem verborgenen Wesen der Welt. Die schönheitgesättigten Tonformen sind das Gegenbild der alles Sein durchklingenden „Musik", die unmittelbarste und beredteste Äußerung der alles Lebendige durchströmenden Seele. Die Musik erscheint als die feinste und geistigste Darstellung jener Sympathie zwischen Ich und Nicht-Ich, zwischen Menschengeist und Naturgeist, welche die Voraussetzung der Kunst wie der Forschung ist.

So wird die Musik, bisher das Feierkleid oder die machtvolle Interpretin der göttlichen Offenbarung, nunmehr selbst zu einer Offenbarung, in der sich dem Hörer das Geheimnis der Welt und der Seele erschließt.

Dritter Abschnitt.

Die Oper in Deutschland[1]).

Übersicht. In der evangelischen Kirchenmusik hatte die deutsche Musik, soweit von einer solchen im Unterschiede von der der anderen Nationen geredet werden kann, zuerst ihre Eigenart gefunden und entfaltet. Aus ihr war eine Kunst erwachsen, die nicht bloß ihr eigenes Gesicht trug und aus dem unerschöpflichen Reichtume des eigenen Geistes schuf, sondern an Kraft und Ursprünglichkeit der

[1]) Quellen: L. Schneider, Geschichte der Oper und des K. Opernhauses in Berlin. Berlin 1852. — G. W. Fink, Wesen und Geschichte der Oper. Leipzig 1838. — O. Lindner, Die erste stehende deutsche Oper. Berlin 1855. 2 Bde. (vgl. „Allg. Mus. Ztg." Leipzig 1877, 1878, 1879, 1880). — Fr. Chrysander, Gesch. der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Kapelle und Oper vom 16.

Digitized by Google

schöpferischen Gedanken wie an Originalität der musikalischen Darstellungsweise die zeitgenössische Kunst weit überragte. Die deutschen Meister, ein Schütz, ein Händel, waren bei den Italienern in die Schule gegangen, aber was sie in ihr gelernt, was sie von ihr empfangen hatten, das war zuletzt vor allem der deutschen evangelischen Kirchenmusik zugute gekommen. Für die Kunstgattung, die seit 1600 in Italien blühte, die Oper, war im deutschen Volke der Boden noch nicht bereitet. Zwar hatte Heinrich Schütz, der die Oper in Italien kennen gelernt hatte, eine deutsche Oper „Daphne" mitgebracht, aber ihre Aufführung in Schloß Hartenfels bei Torgau blieb vereinzelt.

Sigismund Gottlob Stadens Singspiel „Seelewig"[1] läßt wohl in dem Vorherrschen der knappen, liedmäßigen Melodik, in der Gedrungenheit der abgerundeten Instrumentalsätze und in anderen charakteristischen Zügen die aufkeimende Eigenart der deutschen Oper erkennen, aber zunächst findet der Versuch keine Nachahmung.

Der Gedanke, eine deutsche Oper ins Dasein zu rufen, taucht zum erstenmal in der freien Hansestadt Hamburg auf, wo vaterländisches Bewußtsein und deutsche Tatkraft pulsierten. Opferwilliger Bürgersinn schafft der deutschen Oper die erste Heimstätte, und ein Händel bringt hier seine dramatischen Erstlingswerke zur Aufführung. Aber es ist das italienische Ideal, welches auch die dort wirkenden deutschen Meister beherrscht. Nach kurzer Blüte erliegt die nationale Oper in Hamburg vollständig dem italienischen Einflusse. Wo sonst noch der Oper Pflegestätten bereitet werden, wie in Wien, München, Dresden, Stuttgart, Berlin, da ist es überhaupt nur die Oper der Italiener, die triumphierend einzieht. Ihr lächelt die Gunst der Großen, die in der prunkvollen Ausstattung ihrer Opernbühnen

bis zum 18. Jahrh. (Jahrb. f. musik. Wissenschaft. I.) 1863. — F. M. Rudhart, Geschichte der Oper am Hofe zu München, 1. Teil. Die italienische Oper von 1654—1787. Freising 1865. — M. Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe des Kurfürsten von Sachsen Johann Georg II. usw. Dresden 1861, 1862. 2 Bde. — L. Meinardus, Rückblicke auf die Anfänge der deutschen Oper. Hamburg 1878. — H. Riemann, Opernhandbuch. Leipzig 1887. Suppl. 1893. — J. Sittard, Geschichte d. Musik und d. Theaters am württemberg. Hofe. 1890/91. — H. Knispel, Das Gr. Hoftheater zu Darmstadt. 1890. — Derselbe, Hundert Jahre Darmstädter Hoftheater. 1910. — Fr. Walter, Gesch. des Theaters und der Musik am kurpfälz. Hofe. 1898. — Schletterer, Das deutsche Singspiel. 1863.

[1] Neue Ausgabe. M. H. f. M. G. XIII, 63 ff.

Digitized by Google

wie in der Gewinnung der besten und berühmtesten italienischen Musiker miteinander wetteifern. Vielbegehrte Hofämter werden solchen Künstlern übertragen, nur um sie an den Hof zu fesseln; so belehnt der leidenschaftliche Freund der italienischen Oper, Kurfürst Johann Georg II. von Sachsen, zwei italienische Sänger mit der Würde von „Geheimen Kämmerieren, so den Schlüssel haben“[1]).

Das Eigenleben des deutschen Volkes gelangt nur im „Singspiel“ zum Ausdruck und zur Darstellung. Worauf es dem deutschen Kunstgeiste bei der Oper ankommt, das deutet das von Georg Benda geschaffene „Melodram“ schüchtern an.

Was aber die Oper nach deutschem Begriffe sein soll, das verkündigt Glucks „Lyrisches Drama“ der künstlerischen Welt. In lebenswarmer Fülle, nach der musikalischen Seite hin voll verwirklicht tritt es in Mozarts Opern und in Beethovens „Fidelio“ ins Leben.

Die Schaffung eines nach Musik und Dichtung, Form und Inhalt deutschen Musikdramas, die volle, allseitige Verkörperung des Ideals der Renaissance, wie es sich im deutschen Geiste gestaltet, bleibt einer späteren Zeit vorbehalten, der Zeit, da das deutsche Volk sich nach langem Ringen endlich zur Nation zusammengeschlossen hat.

Zuerst mußte die Instrumentalmusik die volle Sprechkraft gewinnen, deren sie bedarf, um im Drama die Stellung einzunehmen, die ihr nach deutscher Auffassung zukommt. Diese fordert von ihr nicht bloß, daß sie die dramatische Handlung akzentuierend begleite und den Text musikalisch belebe, sondern daß sie den seelischen Untergrund der Handlung darstelle, diese in sich selbst, wie der leuchtende See die Landschaft, abspiegele, in völlig selbständiger Weise Schritt für Schritt verfolge und nach der Stimmungsseite hin rechtfertige.

1. Die deutsche Oper in Hamburg[2]).

Die Gründung der ersten stehenden deutschen Oper darf als eine Äußerung des nationalen Kunstgeistes bezeichnet werden. Denn

[1]) Meinardus a. a. O. S. 11.

[2]) J. F. Schütze, Hamburger Theatergeschichte. Hamburg 1794. — O. Lindner a. a. O. — L. Meinardus a. a. O. — J. Sittard, Geschichte

ausdrücklich wird die Hamburger Oper als eine deutsche der italienischen gegenübergestellt; bürgerlicher Gemeinsinn hat sie ins Leben gerufen, um „die deutsche Dicht- und Singekunst in Deutschland mehr in Aufnahme zu bringen".

Im Jahre 1678 vereinigten sich zu Hamburg zwei hochangesehene Männer, Gerhard Schott und Lütjens, mit Johann Adam Reincken (s. o.) zur Gründung einer stehenden deutschen Oper. Das Haus am Gänsemarkte, welches ihr die Heimat bieten sollte, war 1677 vollendet worden.

Das Unternehmen ist eine „unbewußte, aber im Geiste des Volkes unternommene Erneuerung der alten geistlichen Dramen". Während man in Italien den Stoff aus der griechischen Mythologie nahm, griffen die Hamburger nach dem, was dem deutschen Volke noch immer das Wichtigste und Bedeutendste war, nach der Bibel. Denn diese umschloß den Vorstellungskreis, der dem Volke am meisten lieb und vertraut war. Mit „Adam und Eva", gedichtet von einem gewissen Richter, komponiert von Johann Theile, wurde begonnen; es folgten „Michal und David", „Die makkabäische Mutter" 1679, „Esther", „Die Geburt Christi" 1680, „Die heilige Eugenia oder die Bekehrung der Stadt Alexandria" 1688, „Kain und Abel oder der verzweifelte Brudermörder".

Das Unternehmen, volkstümlich gedacht, fand rasch Eingang. Deutsche Sänger waren es, die hier die deutsche Singkunst zu Ehren bringen sollten. Aber was das Unternehmen im Anfange beim Publikum in Gunst brachte, tat ihm bald genug Abtrag. Der Geschmack der Zeit maß die Kunst an dem Vorbilde der Italiener. Hinter deren Leistungen standen die deutschen Sänger zurück. So ruhte man nicht, bis das deutsche Personal mit italienischen Künstlern durchsetzt war. Dies geschah, als Schott 1693 die Leitung an Johann Siegmund Kusser[1]) (Couffer) abgab. Dieser, geb. 1660 zu Preßburg, † 1727 zu Dublin, war ein gewiegter Praktiker, der sich

des Musik- und Konzertwesens in Hamburg vom 14. Jahrh. bis auf die Gegenwart. Altona und Leipzig 1890. — Fr. Chrysander, Die Hamburger Oper (Allgem. Mus. Ztg.) 1878. — Derselbe, Händel. I. — W. Nagel, Graupner a. a. O. — W. Kleefeld, Das Orchester der Hamburger Oper. Sammelb. d. J. M. G. I.

[1]) Vgl. Chrysanders Händel I. — Zu Kussers Aufenthalt in Nürnberg und Augsburg vgl. W. Nagel in Sammelb. der J. M. G. IX. S. auch Allg. musikal. Ztg. 1879, 26.

Digitized by Google

in Paris der Bekanntschaft Lullys erfreut und in Braunschweig als geschickter Kapellmeister erprobt hatte, nach dem Zeugnisse Mattheſons das Muster eines Dirigenten, mit der französischen Oper ebenso vertraut wie mit der italienischen. Für ihn war lediglich das Ideal der Kunst maßgebend. Sein Erstes war, die italienische Singkunst einzubürgern. „Die neue Singart wurde zu dieser Zeit eingeführt, und mußten die ältesten Sänger wieder Schüler werden", berichtet Mattheſon. Die italienischen Opern, darunter außer Kuffers eigenen Opern „Erindo", „Porus", „Iason", „Ariadne", „Der verliebte Wald", „Junio" usw. die Werke des vortrefflichen *Steffani* in Hannover, *Pallavicini*, *Gianettini*, hielten auf der deutschen Bühne ihren laut bejubelten Einzug, der vaterländische Zug, der die Anfänge des Unternehmens gekennzeichnet hatte, verschwand. Machte sich auch mit *Reinhard Keiser* (1674—1739) die Eigenart deutscher Musik wieder geltend, die italienische behauptete doch die Herrschaft.

Eine andere Schwierigkeit erwuchs dem Unternehmen, namentlich im Anfange, aus der Stellung, welche die Kirche in ihren Vertretern zu ihm einnahm. Diese war für das Gedeihen von großer Bedeutung, sie beeinflußte die öffentliche Meinung, und hier in der städtischen Republik, wo kein mit absoluter Gewalt ausgerüsteter Fürst schützend die Hand über das Kunstinstitut hielt und durch seine Subvention die finanzielle Grundlage sicherte, fiel Gunst oder Ungunst der Bevölkerung für das Gedeihen der Oper weit mehr ins Gewicht als in den Residenzstädten der großen und kleinen Fürsten Deutschlands.

Der Senat hatte, ehe er die Erlaubnis zur Aufführung der Oper, mit welcher das Theater eröffnet werden sollte, gab, dem geistlichen Ministerium Anzeige erstattet, und dieses, vertreten durch den Lutheraner *Elmenhorst*, hatte sich dahin geäußert, daß diese „Spiele, zulässige Ergötzungen, unnotwendig, doch zu dulden, folglich für Mitteldinge zu achten, die, sofern Mißbrauch nachbliebe, Zeit und anderen Umständen nach Amplissimus Senatus zu erlauben wohl befuget sey"[1]).

Aber mit dem 1678 erwählten Pastor zu St. Jakobi, *Anton Reiser*, machte sich die pietistische Auffassung innerhalb des geist-

[1]) *Schütze* a. a. O. 169. — *Meinardus* a. a. O. 37, 50.

Digitized by Google

lichen Ministeriums geltend. Für diese waren Theateraufführungen und Theaterbesuch durchaus nicht Mitteldinge, sie gehörten zu den Beschäftigungen oder Vergnügungen, die ein ernster Christ zu meiden habe, weil sie die Seligkeit gefährden[1]). In einer verhältnismäßig ruhig gehaltenen Schrift „Theatro-mania, oder Werke der Finsterniß in denen öffentlichen Schauspielen" gab Reiser seinen ernsten Bedenken gegen die Opernaufführungen und deren Besuch Ausdruck. Aus der Reihe der Schauspieler antwortete ein ehemaliger katholischer Theologe, Christoph Rauch, mit einer Gegenschrift: „Theatrophania. Vertheidigung der christlichen, vornehmlich musikalischen Opern, und Verwerfung aller Heidnischen, von den Kirchenvätern allein verdammten Schauspiele". Damit war der Streit da, der in weiten Kreisen Teilnahme weckte, immer erbitterter wurde und zu zeitweiliger Unterbrechung der Vorstellungen führte, so im Jahre 1686 infolge einer Predigt des Pastors Winkler. Gerhard Schott trat 1687 selbst mit einer Denkschrift auf den Plan: „Vier Bedenken von der Oper", 1693 in Frankfurt gedruckt. In ihr stellte er diese Fragen zur Entscheidung:

1. Ob es an sich ein sündhaft Werk sei, Singspiele zu repräsentieren, zu hören, zu schauen?

2. Ob es nicht vielmehr res mere adiaphora und eine zulässige Ergötzung sei, zumal man sich zur Abschaffung aller Mißbräuche erboten[2])?

2. Ob der Magistrat nicht befuget, darin wie in anderen adiaphoris zu verfügen?

4. Ob die Schauspieler so hart zu traktieren (namentlich vom Abendmahl auszuschließen) und, wenn sie biblische Stücke auf dem Theater aufführten, als verflucht anzusehen seien?

Diese Denkschrift wurde den theologischen und juristischen Fakultäten zu Wittenberg und Rostock und dem Antistes J. Fr. Mayer zur Begutachtung vorgelegt. Die „responsa", welche sämtlich für

[1]) Die pietistische Bewegung machte sich auch im Süden geltend; in Darmstadt bekämpfte sie die unter Chr. Graupner aufblühende Oper aufs heftigste. Vgl. Nagel a. a. O. Vgl. auch W. Kleefeld, Landgraf Ernst Ludwig . . . und die deutsche Oper. 1904.

[2]) Er weist u. a. darauf hin, daß die Schauspieler bei Verlust der Gage und Entlassung zu sittsamem Lebenswandel verpflichtet, wie auch, daß die Zuschauer, wenn sie in der Oper seien, von manchem üppigen Gastmahl und „unordentlichem Vollsaufen" zurückgehalten würden.

Digitized by Google

die Zulässigkeit der Oper stimmten, wurden mit der Denkschrift dem Senat und von diesem dem geistlichen Ministerium mitgeteilt. Die Majorität entschied nach hartem Kampfe für die Oper. Damit war das Institut gerettet, wenn sich auch der Streit noch längere Zeit hindurch fortspann und von Zeit zu Zeit wieder neu auflebte, so, als Kusser es wagte, in der Adventszeit spielen zu lassen und gar noch beim Senat um städtische Unterstützung dazu einzukommen. Daß dies geschehen konnte, war bereits ein Zeichen davon, daß die Oper bei der Bevölkerung nicht mehr im Mittelpunkte des allgemeinen Interesses stand. Ursprünglich als bürgerliche Angelegenheit, als ein vaterländisches und volkstümliches Unternehmen gedacht, war sie ein reines Kunstinstitut geworden, das sich nach den Neigungen der künstlerisch interessierten Kreise zu richten hatte. Damit verfiel sie der Mode und gleichzeitig der Spekulation. Dieser Umstand führte zwar zunächst eine künstlerische Glanzperiode herbei, in welcher die Hamburger Bühne den Mittelpunkt des musikalischen Lebens in Deutschland bildete, späterhin aber auch den Verfall, da ihr mehr und mehr die feste Unterlage, welche doch nur die Teilnahme des ganzen Volkes, der Bürgerschaft, gewähren kann, verloren ging.

Als Komponisten der ersten Periode, die von 1678 bis zu dem Zeitpunkte reicht, da Gerhard Schott, zum Senator gewählt, die Leitung an Kusser übertrug, ragen folgende Männer hervor: Johann Theile (s. o.), geb. 1646 zu Naumburg, unter Schütz in Weißenfels angestellt, 1773 holsteinischer Kapellmeister in Gottorp, von wo er während der Kriegsunruhen mit seinem Herrn, Christian Albert, nach Hamburg zog (1675—1679), 1685 Kapellmeister zu Wolfenbüttel, dann zu Merseburg, zuletzt in seiner Vaterstadt Naumburg, wo er 1724 starb (Werke außer den Opern, „Singspielen“: „Adam und Eva, oder der erschaffene, gefallene und wiederaufgerichtete Mensch“ und „Orontes“ eine deutsche Passion [Lübeck 1673], ein Weihnachtsoratorium, 20 Messen im strengen Stile, zwei- bis fünfstimmige Instrumentalsätze, in denen er ein tüchtiges Können bekundet); ferner der praktische Arzt Johann Wolfgang Franck[1]), geb. zu Hamburg 1641, der 14 Opern zur Aufführung brachte, außerdem „Sonaten für 2 Violinen und Baß“ und „Geistliche

[1]) Vgl. Fr. Zelle, J. W. Franck. 1889.

Melodien mit Generalbaß“[1]) komponierte, 1688 nach Spanien übersiedelte, wo er an Gift gestorben sein soll; Johann Philipp Förtsch[2]), geb. zu Wertheim a. M. 1652, studierte Medizin, trat 1671 als Tenorist in die Ratskapelle zu Hamburg ein und als solcher zu der Oper von 1678 an in nahe Beziehungen. Er lieferte 12 Opern, wurde 1680 Kapellmeister des Herzogs von Schleswig-Holstein-Gottorp, 1694 Leibarzt des Bischofs von Eutin, † 1732; endlich der Violinvirtuose Nikolaus Adam Strungk[3]) (s. u.), Sohn des Organisten in Celle (s. o.), der 1678 als Musikdirektor nach Hamburg kam, hier 7 Opern schrieb („Sejanus“ „Doris“, „Esther“ „Die drei Töchter des Kekrops“, „Theseus“, „Semiramis“ „Floretto“) und später die in Hamburg gesammelten Erfahrungen bei der Begründung und Leitung der Leipziger Oper, für die er 16 Werke schuf, verwertete.

Durch Kusser, der die zweite Periode der Hamburger Operngeschichte einleitet, wurde der Mann nach Hamburg gezogen, welcher im musikalischen Leben der Stadt zunächst eine beherrschende Stellung einnehmen sollte und wohl, was Begabung und Fruchtbarkeit betrifft, als die bedeutendste Persönlichkeit unter den Leitern der Hamburger Oper zu bezeichnen ist, Reinhard Keiser[4]). Er wurde im Januar 1674 zu Teuchern bei Weißenfels geboren als der Sohn des dortigen Organisten Gottfried Keiser, der sich nicht lange nach der Geburt des einzigen Sohnes von Teuchern entfernt und die Erziehung des Knaben der leicht angelegten Mutter überlassen zu haben

[1]) Mit neuem Text von Osterwald herausgegeben durch D. H. Engel. Leipzig 1857.

[2]) Vgl. Fr. Zelle, J. Ph. Förtsch (Progr.). 1893.

[3]) Vgl. Fr. Zelle, J. Theile und Strungk. 1891.

[4]) Quellen s. o., dazu: F. A. Voigt, R. Keiser. V. Schr. f. M. W. 1890. — H. Leichtentritt, R. Keiser in seinen Opern. (Diss.) 1901. — K.s Oper „Der lächerliche Prinz Jodelet“ herausg. in den Publ. d. G. f. M. 20—22. — Keisers Bedeutung ist eine unleugbare; seine Stärke besteht in ungemein reich fließender Melodik, die mit glücklichster Ungezwungenheit und Natürlichkeit das zur Charakteristik Nötige trifft; seine Schwäche dagegen in oft bemerkbarer Flüchtigkeit der Satztechnik, sorglos und unkünstlerisch hingeschriebenen Bässen u. a. m. Keisers Opernstoffe sind der antiken Mythologie und Geschichte entnommen oder behandeln populäre Geschichten mit Hamburger Plattdeutsch vermengt. Neben seinen Opern schrieb Keiser viele Passionen, Motetten, Kantaten u. a. m. — Eine ausführliche Monographie über den genialen Meister, der, wäre ihm ein größerer sittlicher Halt beschieden gewesen, Dauerndes hätte leisten können, steht noch aus; doch harrt eine Arbeit H. Leichtentritts der Veröffentlichung.

Digitized by Google

scheint. Reinhard kam 1685 nach Leipzig auf die Thomasschule, wo der damalige Kantor Johann Schelle, ein tüchtiger Kirchenkomponist, in der Musik sein Lehrmeister war, vielleicht auch noch Johann Kuhnau (1684 Organist an der Thomaskirche, Thomaskantor 1701—1722) ihn beeinflußte. Schon 1692 befand Keiser sich am braunschweigischen Hofe zu Wolfenbüttel, wo seine Erstlingsoper „Basilius" zur Aufführung kam. Hier trat er zu Kusser, der um jene Zeit die Kapellmeisterstelle bekleidete, in nahe Beziehung. Dieser übernahm 1693 die Oper in Hamburg; 1694 folgte ihm Keiser dorthin und eroberte sich mit seiner Oper „Basilius" *im* Sturme die Herzen. Nach dem Weggange Kussers (1695) *fiel* die Leitung des Unternehmens an Schott, aber die Seele war fortan Keiser. Wie schon Kusser, so führte auch er die Meisterwerke der Italiener, besonders Steffanis, auf, gab aber vor allem durch seine eigenen Werke der Hamburger Oper ihr charakteristisches Gepräge. Die Jahre 1697—1702, in welchem Jahre Schott starb, bezeichnen die Blütezeit des Unternehmens. 1703 übernahm Keiser selbst pachtweise die Leitung des Theaters (1703—1707), mußte sich jedoch dem drohenden finanziellen Schiffbruche durch jähe Flucht entziehen. Nach kurzem Aufenthalte bei seiner Mutter erschien er 1709 aufs neue in Hamburg, wo ihn das Publikum mit ungeschmälerter Gunst aufnahm. 1710 verheiratete er sich mit der Tochter des Ratsmusikus Oldenburg. Sein Leben, bisher das eines locker angelegten, leichtsinnigen und auf die Ehre, „le premier homme du monde" zu sein, gerichteten Junggesellen, fand damit endlich einen festen Halt. Der Stern des Künstlers aber begann zu erbleichen. Händel und Scarlatti hatten die Welt an fettere und kräftigere Tonformen gewöhnt; mit einem Male gehörten Keisers Schöpfungen zur älteren Musik. 1717 verließ er Hamburg. 1719—1721 bewarb er sich vergeblich in Stuttgart um Anstellung und weilte vorübergehend in Durlach, Hamburg und Kopenhagen, bis er 1728 das Kantorat am Hamburger Dome mit dem Prädikate des Canonicus minor et Cantor cathedralis erhielt. Er mußte 1738 den Untergang der einst so blühenden Oper erleben und starb im Hause seiner Tochter, die der Trost seines Alters gewesen, am 12. Sept. 1739 in Hamburg. Außer 116 Opern und 4 Passionsoratorien schrieb er Kirchenstücke, Gelegenheitsmusik („Kaiserliche Friedenspost" 1715), Haus- und Gesellschaftsmusik („Musikalische Landlust" 1714; „Gemütsergötzungen"

Digitized by Google

1698). Er war vor Händel der Bedeutendste in Deutschland. Was ihn kennzeichnet, ist in erster Linie das, was sich der Künstler nicht erarbeiten kann: die Ursprünglichkeit und Frische der Erfindung, sodann eine Grazie, Selbstverständlichkeit und Flüssigkeit der Melodik, die zuweilen verheißungsvoll den Mozartschen Melodienfrühling ahnen läßt. Der Reiz der Anmut hat seinen „Liederchen", überall Bahn gebrochen; sie waren in Paris so populär wie in Deutschland. Den künstlerischen Ernst, der die ganze Persönlichkeit in die Arbeit legt, jene Charakterfülle, welche das Ergebnis strenger Selbstzucht und ernster Auseinandersetzung mit den mannigfaltigsten Gegensätzen in der Kunst ist, läßt er freilich in seiner Musik wie im Leben vermissen. Er war, wie Telemann von ihm sagte, „ein Züchtling der Natur" und darum, als er sich künstlerisch ausgegeben hatte, auch wirklich am Ende.

Neben ihm wirkte als erster Tenor Johann Mattheson[1]), ein Mann von unermüdlichem Eifer, riesiger Arbeitskraft und reichem Wissen. Der Schwerpunkt seines Wirkens auf unserem Gebiete liegt in seiner Kritik und schriftstellerischen Tätigkeit. Er kämpfte mit Bewußtsein gegen eine veraltete Theorie und für eine deutsche Kunst und ist, ein „Kritiker mit Zopf und Schwert", als der Vater der modernen musikalischen Kritik in Deutschland anzusehen. Wenn auch nicht ein „Reformator der deutschen Tonkunst", als welchen Meinardus ihn bezeichnet, hat er sich doch unvergängliche Verdienste um diese erworben durch seine energische Bekämpfung des Kastratenwesens, durch sein Eintreten für die moderne Tonanschauung mit der Verwerfung der Kirchentöne, der Solmisation gegen Johann Heinrich Buttstedt (geboren zu Bindersleben i. Th. 1666, † 1727 als Organist in Erfurt), der die alte Tonanschauung gegen die moderne zu halten suchte („Ut re mi fa sol la, tota musica et harmonia aeterna oder neu eröffnetes, altes, wahres, einziges und ewiges Fundamentum musices" 1716) und durch die Begründung der musikwissenschaftlichen Forschung[2]).

[1]) L. Meinardus, Mattheson und seine Verdienste um die deutsche Tonkunst. Leipzig 1879. (Samml. musikal. Vorträge von Graf Waldersee I. 8.) — Fr. X. Haberl, J. Mattheson. Kirchenmusikal. Jahrb. 1885. — H. Schmidt, Johann Mattheson, ein Förderer der deutschen Tonkunst, im Lichte seiner Werke. Leipzig 1897. — W. H. Riehl, Musikalische Charakterköpfe. 6. Aufl. Stuttgart 1879. I. Bd. S. 37 ff.

[2]) Eine Liste seiner zahlreichen Schriften s. bei Riemann, Musiklexikon.

Geboren zu Hamburg am 28. September 1681, erhielt Mattheſon eine ſorgfältige und vielſeitige Erziehung, die insbeſondere ſeine bedeutende muſikaliſche Begabung in weitgehendem Maße berückſichtigte. Unter ſeinen Lehrern in der Muſik war Jakob Prätorius.

Daß neben dem Studium der Rechtswiſſenſchaft die Oper ſein Intereſſe in Anſpruch nahm, war mehr als natürlich. 1699 wurde ſeine Oper „Die Plejaden" aufgeführt; er ſelbſt war als Komponiſt, Dirigent und Sänger darin tätig. 1706 erwarben ihm ſeine Kenntniſſe der neueren Sprachen die Stelle eines engliſchen Legationsſekretärs, ſpäter die eines interimiſtiſchen engliſchen Reſidenten in Hamburg. 1715—1728 war er zugleich Muſikdirektor und Kanonikus am Hamburger Dom. Er komponierte 8 Opern, 24 Oratorien und Kantaten, eine Paſſion, eine Reihe von Klaviersuiten, Flötenſonaten u. a. Die letzten Jahrzehnte ſeines Lebens waren durch wachſende Schwerhörigkeit getrübt. Er ſtarb 17. April 1764 in hohen Ehren zu Hamburg.

Die Zeit, da Keiſer die dortige Oper leitete und Mattheſon an derſelben wirkte, iſt für die Muſikgeſchichte auch denkwürdig durch die Anweſenheit des jungen Händel, der 1703—1707 als Geiger bei der zweiten Violine ſtand, und deſſen Erſtlingsopern „Almira", „Nero", „Daphne", „Florindo" Keiſers Schaffen in den Schatten ſtellten, dem verſtändnisreichen Mattheſon aber gewaltig zu denken gaben.

1707—1718 leitete die Hamburger Oper J. H. Saurbrey, ein geſchäftstüchtiger Privatmann, der vor allem die Deutſchen Keiſer, Händel, Graupner, den Konkurrenten Bachs bei der Bewerbung um das Thomaskantorat, und Mattheſon zur Geltung brachte.

Nach dem 1718 erfolgten Tode der Witwe Schotts übernahm deſſen Schwiegerſohn J. G. Gumprecht die Leitung (1718—1721). Er huldigte der italieniſchen Oper, die er, von rein künſtleriſchen Geſichtspunkten geleitet, durchzuſetzen bemüht war. Noch in die Periode ſeiner Leitung fällt die Überſiedelung eines der tüchtigſten Meiſter der Zeit nach Hamburg. Es iſt dies Georg Philipp Telemann[1]), einer der gefeiertſten Tonſetzer ſeiner Zeit. Er wurde

[1]) Biographie ſ. M. H. f. M. G. VIII, 125. — Vgl. K. Ottzenn, Telemann als Opernkomponiſt. 1902. Auswahl der Werke in D. d. T. 28, 29. — Siehe auch Riemanns Collegium musicum.

Digitized by Google

am 14. März 1681 zu Magdeburg geboren, wo sein Vater Prediger war, erhielt eine tüchtige Schulbildung und sollte sich zum Juristen ausbilden. Seine Begabung für die Musik war so hervorragend, daß er sich schon im 12. Jahre an die Komposition einer Oper nach Lullyschem Vorbilde wagte; auch wurde ihm während seiner Studienzeit in Leipzig der Organistendienst an der neuen Kirche übertragen (1704). Auf das musikalische Leben der Universitätsstadt wirkte er durch die Gründung eines Musikvereins unter den Studenten (collegium musicum) ein, den er selbst leitete und der dem Chore der Thomasschule bedeutenden Abbruch tat. Im gleichen Jahre noch wurde er Kapellmeister des Grafen Promnitz in Sorau, 1708 Konzertmeister und 1709 Hofkapellmeister in Eisenach. Hier lernte er Johann Sebastian Bach kennen, der damals in Weimar wirkte. Beide Männer befreundeten sich so, daß Telemann der Pate des zweiten Sohnes Bachs wurde. 1712 wurde er Kapellmeister an der Barfüßer- jetzigen Paulskirche in Frankfurt a. M., wo er sich mit der ältesten Tochter des Ratskornschreibers, Maria Katharina Tertor, verheiratete. 1721 siedelte er als Direktor des chorus musicus an der Stadtkirche und Kantor an der Johannisschule nach Hamburg über und blieb daselbst, 1722 das ihm angebotene Kantorat an der Thomasschule in Leipzig ausschlagend, bis zu seinem Tode, der am 25. Juli 1767 erfolgte. Telemann war ein außerordentlich gewandter und ungemein fruchtbarer Tonsetzer, der allen Ansprüchen, die an ihn gestellt wurden, gerecht werden konnte, ohne der Würde der Kunst zu nahe zu treten. Er soll 40 Opern, 44 Passionsmusiken, nicht weniger als 12 Jahrgänge von Kantaten und Motetten, 32 Kantaten zu Investituren, 8—10 Oratorien („Tageszeiten", „Die Auferstehung", „Das befreite Israel", „Der Tod Jesu" [Ramler], ein Stück des Klopstockschen „Messias", „Der Mai", „Der Tag des Gerichts" usf.), neben massenhafter Gelegenheitsmusik (Hochzeits-, Trauer-, Abendmusiken) und anderen Werken, 12 Sonaten für Violine, Suiten für verschiedene Instrumente usf.) geschrieben haben. Daß unter solcher Massenproduktion der Gehalt der Musik litt, ist selbstverständlich. Telemann wirkte für die Gesellschaft seiner Tage, für ihren Bedarf und in der ihr geläufigen Formsprache. Es war gute Tagesmusik, auf eine Zukunft nicht berechnet. Seine Werke haben ihn daher auch nicht überdauert.

Nach Gumprechts Mißerfolg in der Leitung der Oper folgten

Digitized by Google

verschiedene andere Direktionen, die sich in kurzen Fristen ablösten, weil es ihnen trotz ihres Eingehens auf den Geschmack der breiten Schichten mit Hanswurstiaden und Possen nicht gelingen wollte, den verlorenen Boden in der Bevölkerung wiederzugewinnen.

In den vierziger Jahren nahm die italienische Truppe der Brüder Angelo und Pietro Mingotti von dem ursprünglich der deutschen Kunst geweihten Hause Besitz. Als Kapellmeister wirkte in ihrem Auftrage im Jahre 1748 Christoph Willibald v. Gluck, der Mann der Zukunft, damals freilich noch vollständig gefesselt von der Kunst des Tages.

Die Hamburger Oper aber brach kläglich zusammen. Die Italiener mit ihrer hochentwickelten Gesangskunst beherrschten die Welt.

2. Die deutschen Meister der italienischen Oper.

Unter den Deutschen, die auf dem Gebiete der Oper den Italienern ebenbürtig waren, aber auch ganz ihrem Einflusse unterlagen, sind die bedeutendsten Johann Adolf Hasse und Karl Heinrich Graun gewesen.

Johann Adolf Hasse[1]) ist am 25. März 1699 zu Bergedorf bei Hamburg geboren, war somit 15 Jahre jünger als Händel. Es ist für ihn bezeichnend, daß er vom Gesange und von der Opernbühne ausgegangen ist. Zuerst 1718 Tenorist an der Oper zu Hamburg, dann zu Braunschweig, wo er 1723 mit seiner Erstlingsoper „Antigonus" hervortrat, begab Hasse sich 1724 nach Italien und machte ernste Studien unter Porpora und dem Altmeister der neapolitanischen Schule, Alessandro Scarlatti. Schon nach zweijährigem Studium errang er mit einer Oper „Il Sesostrate", die 1726 in Neapel aufgeführt wurde, Beifall. 1730 vermählte er sich mit der

[1]) Vgl. F. S. Kandler, Cenni storico-critici intorno alla vita . . . di G. A. Hasse. 1820. — W. H. Riehl, Musikalische Charakterköpfe. 6. Aufl. Stuttgart 1879. I. S. 117 ff. — Biogr. und Bibliogr. M. H. f. M. G. XI, 30, 81 ff., 177 ff.; XII, 131; XVI, 44, 47. — K. Mennicke, G. A. Hasse. Sammelb. d. J. M. G. 1904. — Derselbe, Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker. 1906. — Einige Werke H.s in D. Schmids Musik am sächs. Hof. 1899 ff. Auswahl der Werke in D. d. T. 20, 29, 30. — Mancherlei einzelne Bearbeitungen von J. Stern, Pauer, Göhler u. a.

Digitized by Google

berühmten Sängerin Faustina Bordoni[1]). Sie wurde die gefeierte Trägerin der Hauptrollen in seinen Werken, in denen er dem italienischen Volke und Geschmacke so sehr zu Dank schrieb, daß er bald zu den berühmtesten und beliebtesten Opernkomponisten Italiens zählte und unter dem Beinamen „Il Sassone" neidlos anerkannt wurde. 1731 wurde er als Hofkapellmeister Augusts des Starken nach Dresden berufen. Hier sollte er freilich mancherlei Unerquickliches erleben. Sein ehemaliger Lehrer in Italien, Porpora, seit 1728 Gesanglehrer der Kurprinzessin in Dresden, suchte ihm entgegenzuarbeiten. Dem Hofe war es mehr um die gefeierte und schöne Gattin des Meisters als um diesen selbst zu tun; man hatte nichts dagegen, suchte es vielmehr unter allerlei Vorwänden zu veranlassen, daß er sich in Italien aufhielt und dort seine Opern zur Aufführung brachte. Erst von 1740 blieb er dauernd in Dresden. 1760 raubte ihm ein Brand, der infolge des Bombardements von Dresden ausgebrochen war, seine Bibliothek mit den Manuskripten vieler Opern. 1763 wurde der Meister mit seiner Gattin pensioniert und lebte von da ab erst in Wien, dann in Venedig, eifrig in der Komposition tätig. Hier starb er am 16. Dezember 1783. Neben etwa 100 Opern, 10 Oratorien, 5 Tedeums, Messen, Motetten, Kantaten und kleineren Kirchenstücken hat Hasse sich auch in der Kammermusik versucht (Klaviersonaten, Klavierkonzerte u. a.), ohne jedoch darin Bedeutendes zu leisten. Einzelnes ist gefällig und geschickt gearbeitet, anderes nimmt sich den italienischen Mustern auf diesem Gebiete gegenüber mager und dürftig aus. Sein eigentliches Arbeitsfeld war die Oper italienischen Stils; hier teilt er mit seinen Vorbildern alle Vorzüge und alle Schwächen. Seine Kraft ist der bel canto, die warm beseelte, sangreiche Melodik. Zu einem persönlichen Stile hat Hasse es nicht gebracht.

Karl Heinrich Graun[2]) wurde am 7. Mai 1701 zu Wahrenbrück in der preußischen Provinz Sachsen geboren. Seine Bildung

[1]) A. Niggli, Faustina Bordoni-Hasse. Leipzig 1880. Samml. Musik. Vortr. Nr. 21, 22. — G. M. Urbani de Gheltof, La „Nuova Sirena" ed il „Caro Sassone". Venedig 1890.

[2]) Vgl. A. Meyer-Reinach, K. H. Graun als Opernkomponist. Sammelb. d. I. M. G. I. — Dazu K. Mennicke i. d. N. Z. für Musik. 1904. Ferner: K. Mennicke, Hasse und die Brüder Graun . . . 1906. — Vgl. D. d. T. Bd. 15.

Digitized by Google

erhielt er mit zwei Brüdern, August Friedrich († als Dom- und Stadtkantor zu Merseburg 1772) und Johann Gottlieb[1]), einem hervorragenden Violinisten († als Kgl. Konzertmeister zu Berlin 1771), auf der Kreuzschule zu Dresden, der er 1713—1720 als Alumnus angehörte. In der Komposition fand er an dem Kapellmeister Schmidt einen tüchtigen Lehrmeister. Nach vollendetem Schulstudium hielt Graun sich zunächst in Dresden auf und betätigte sein großes Talent in fleißiger Komposition von Kirchenmusik (darunter eine Passion). 1725 wurde er Hasses Nachfolger als Tenorist an der Braunschweiger Oper und erhielt, da er sich auch als Komponist hervortat, den Titel eines Vizekapellmeisters. Hier lernte ihn der damalige Kronprinz von Preußen, der spätere König Friedrich der Große, 1735 kennen und nahm ihn alsbald nach Rheinsberg für seine dortige Kapelle mit. Nach Friedrichs Thronbesteigung (1740) wurde Graun Kapellmeister und erhielt die Aufgabe, in Berlin eine italienische Oper zu begründen. Ihr galt fortab in erster Linie seine Kompositionstätigkeit; außer seinen etwa 30 Opern schrieb er auch Kammermusik, besonders Flötenduos für seinen fürstlichen Gönner. Sein bedeutendstes Werk, das ihm eine große Volkstümlichkeit verschaffte und seinen Namen weit in unser Jahrhundert herein lebendig erhielt, ist das Passionsoratorium „Der Tod Jesu" (1755). Für die zweite Hälfte des vorigen Jahrh. und fast bis ins 4. Jahrzehnt des 19. Jahrh. ist dieses Werk „für die protestantischen Karfreitagsmusiken maßgebend gewesen"[2]). Es hat Bachs Passionen verdrängt, um deren majestätischen Klängen und erhabener Herrlichkeit in der zweiten Hälfte des 19. Jahrh. selbst wieder zu weichen. Auch Graun vertritt auf deutschem Boden durchaus den Stil der Italiener. Was ihn kennzeichnet und auszeichnet, ist der Reiz inniger, warmblütiger, nach Doles' Ausdrucke „herzschwelgerischer", zuweilen freilich sehr süßlicher Melodik; was ihn volkstümlich machte, ist die Faßlichkeit seiner Satzweise. Die Ode „Auferstehn, ja auferstehn wirst du" erklingt noch heute über den Gräbern. Bei tüchtigem Können war er der Mann seiner Zeit und ihres Geschmacks. Graun starb am 8. August 1759.

[1]) Er schrieb etwa 100 Sinfonien, Ouvertüren, Konzerte u. a. m. Proben gibt Riemann im „Collegium musicum".

[2]) Ph. Spitta, Allg. D. Biogr. XIII. S. 55. — Derselbe, J. S. Bach, II, 329.

Digitized by Google

3. Das deutsche Singspiel[1]).

Ein „Geistlich Waldgedicht und Freudenspiel" hatte sich das erste musikalisch-dramatische Werk deutscher Herkunft, „Seelewig" vom Jahre 1644, geheißen. Als „Singspiel" hatte sich Theiles „Erschaffener, gefallener und aufgerichteter Mensch", mit welchem die Hamburger deutsche Oper 1678 eröffnet wurde, bezeichnet. Das Singspiel war die eigentliche nationale Kunstform des deutschen Volkes. In dieser vom Naturlaute des volkstümlichen deutschen Liedes durchklungenen Welt des Gemütes mit ihrem oft derben, stark gewürzten, grotesken, ja platten, aber auch gutmütigen und treuherzigen Humor fand sich das Volk zu Hause. Hier trat ihm ein Stück seines eigenen Lebens und Empfindens entgegen, das in spießbürgerlicher Enge und Beschränktheit dahinfloß. Wohl nimmt sich das deutsche Singspiel in seiner schlichten Gewandung neben der antik aufgeputzten italienischen Oper aus wie das bescheidene Bürgermädchen neben der vornehmen Gesellschaftsdame, seine knappe, oft dürftige und hausbackene, aber treuherzige und gemütsinnige Melodik neben dem glanzvoll dahinströmenden bel canto der Italiener wie die Wiesenblume neben der leuchtenden Rose des Gartens, — aber was an ihm entzückt, das ist seine prangende Gesundheit und frische Natürlichkeit. Darum gehörte ihm die Liebe des Volkes, und neben der italienischen Oper, der die Kennerschaft huldigte, blühte das deutsche Singspiel fröhlich auf und wuchs sich aus zur deutschen komischen Oper, in welcher sich der erfrischende Zauber liedmäßiger Melodik und gemütvollen Humors aller musikalischen Fremdherrschaft gegenüber erhielt.

Der gefeiertste Repräsentant und eigentlich der Vater des deutschen Singspiels war Johann Adam Hiller[2]). Geboren zu Wendisch-Ossig bei Görlitz 1728 als Sohn des dortigen Kantors, fand er, früh verwaist, zuerst in Görlitz, dann in der Kreuzschule zu Dresden Unterricht und Erziehung. Hier wurde er von Homilius in Klavier-

[1]) M. Schletterer, Das deutsche Singspiel von seinen ersten Anfängen bis auf die neueste Zeit. Augsburg 1863. Vgl. V. Schr. f. M. W. X, 35, 228.

[2]) Vgl. K. Peiser, J. A. Hiller. 1894. — B. Seyfert, Das musikal. volkstüml. Lied von 1770—1880. V. Schr. f. M. W. 1894. — M. Friedländer, Das deutsche Lied im 18. Jahrh. 3 Bde. 1902.

Digitized by Google

spiel und Generalbaß unterwiesen. 1751 bezog Hiller die Universität Leipzig, 1754 wurde er Hauslehrer bei dem Grafen Brühl zu Dresden und kehrte 1758 nach Leipzig zurück, um diese Stadt nicht mehr zu verlassen. 1763—81 leitete er die wöchentlichen Abonnementskonzerte („Liebhaberkonzerte", „concerts spirituels"), die später in das „Gewandhaus" verlegt wurden. 1789 wurde er Kantor und Musikdirektor an der Thomasschule zu Leipzig, 1801 legte er die Stelle nieder und starb 1804. Persönlich ein menschenscheuer, hypochondrischer, fast düster gesinnter Mann, besaß der Künstler die Gabe unerschöpflicher, frischsprudelnder und sangreicher Melodie. Seine Operetten, die er in Gemeinschaft mit seinem Textdichter, dem Herausgeber des „Kinderfreundes", Christian Felix Weiße, schuf, erlangten eine große Beliebtheit („Die Jagd", „Der Teufel ist los", „Der Erntekranz", „Lottchen am Hofe" 1760 u. a). Hiller, der auch als Choralkomponist tätig war und zu den gelehrtesten Musikern seiner Zeit gehörte, beschränkte sich in diesen Operetten bescheiden auf das Liedmäßige, Volkstümliche, und das eben hat seine Singspiele, die den Ausgangspunkt der deutschen komischen Oper und des gemütvollen deutschen Liedes der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. darstellen, zu Lieblings- und Kassenstücken gemacht. An den schmucklosen, aber frischen und innig empfundenen Liedern Hillers hat selbst ein Goethe sich erlabt, der aus ihnen die Anregung für seine eigenen volkstümlichen lyrischen Dichtungen schöpfte. In den „Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend" (1766 bis 1770) hat Hiller, der eine reiche und nicht unbedeutende schriftstellerische Tätigkeit entfaltete, die erste Musikzeitung geschaffen [1]).

In Hillers Art komponierten noch G. Benda (s. u.), Anton Schweitzer (1737—87), der vom Singspiele zur Komposition großer Opern auf deutsche Texte überging („Alceste" von Wieland u. a. m.), Ernst Wilhelm Wolf, geboren zu Großheringen i. Th. 1735, erst Konzertmeister, dann Hofkapellmeister in Weimar, † 1792 („Die

[1]) F. Krone, Die Anfänge des musikalischen Journalismus in Deutschland. Leipzig 1898, führt S. 6 als die ersten Musikjournale in Deutschland Telemann's „Getreuen Musikmeister" 1728 und Hillers „Wöchentlichen musikalischen Zeitvertreib" 1759—60 an, sagt jedoch S. 59 von den „Wöchentlichen Nachrichten" mit Recht, daß sie die erste Zeitschrift darstellen, „welche in ihrer Einrichtung unseren modernen musikalischen Fachblättern entspricht". Vgl. Riemanns Lexikon unter „Zeitschriften".

Digitized by Google

Dorfdeputierten"), Chriſtian Gottlob Neefe[1]), Schüler von Hiller, geb. 1748 zu Chemnitz, † 1798 zu Deſſau (ſ. u.).

Die deutſche komiſche Oper fand ihre rechte Heimat in der öſterreichiſchen Kaiſerſtadt an der blauen Donau. Hier wirkten die trefflichen, geſunden deutſchen Meiſter, die das Verdienſt haben, den Sinn für deutſche Komik und gemütvollen Humor wach erhalten zu haben in einer Zeit, da alles, was auf Bildung Anſpruch machte, dem franzöſiſchen „esprit" huldigte, und die ernſte Oper in italieniſchen Schemen einherſtelzte. Dem Range nach iſt der beſte unter ihnen Karl Ditters von Dittersdorf (ſ. u.) mit „Doktor und Apotheker", „Hieronymus Knicker", „Rotkäppchen" u. a.

Der Vorſtadtkomik niedrigerer und derberer Art um ein gutes näher ſteht der „göttliche Bänkelſänger" Wenzel Müller[2]) (1767—1835), der die „Opern", in Wahrheit Liederſpiele, nur ſo aus dem Ärmel ſchüttelte („Das neue Sonntagskind", „Die Schweſtern von Prag", „Die Teufelsmühle" uſf.). Geſunde, friſche Komik verraten auch Ferd. Kauer (1751—1831), der über 200 Singſpiele, dabei noch Meſſen, Sinfonien und Kammermuſik komponiert hat, im „Donauweibchen", „Sternenkönigin" und vielen volkstümlichen Singſpielen, und der treffliche Komponiſt des „Dorfbarbiers", der ehrenfeſte Johann Schenk[3]) (1753—1836), Schüler Wagenſeils, zeitweiſe Lehrer Beethovens, ein Meiſter auf kleinem Gebiete, zum Schaffen im höheren Stile aber nicht berufen.

Dieſe Männer haben den Boden bereitet, auf dem die „Zauberflöte" in voller Jugendherrlichkeit erblühen ſollte.

4. Das deutſche Melodram.

Eine eigentümlich deutſche Schöpfung iſt das Melodram. Sein Urheber iſt Georg Benda[4]), geboren zu Jungbunzlau 1721, 1748—78 Kapellmeiſter in Gotha, von da ab an verſchiedenen Orten, Hamburg, Wien, Georgenthal, zuletzt in Köſtritz tätig, wo er am 6. No-

[1]) Vgl. H. Lewy, Chr. G. Neefe. (Diſſ.) 1902.

[2]) Vgl. W. Krone, W. Müller. (Diſſ.) 1906. — W. H. Riehl, a. a. O. I. S. 1 ff.

[3]) Vgl. Staub, J. Schenk. 1900.

[4]) Vgl. Hodermann, G. Benda. 1895. — E. Iſtel, Die Entſtehung des deutſchen Melodrams. 1906. — F. Brückner, G. B. u. das d. Singſpiel. Sammelb. d. J. M. G. V.

Digitized by Google

vember 1795, von der Musik völlig zurückgezogen, gestorben ist. Er komponierte eine Reihe von „Singspielen" nach dem Vorbilde Hillers, die weithin volkstümlich geworden sind („Der Dorfjahrmarkt" 1776, „Walder" 1777, „Der Holzhauer und die drei Wünsche" 1778 u. a.). Eigentümlicher sind seine Melodramen[1]), die von 1774 ab erschienen („Ariadne auf Naxos", „Medea", „Almansor", „Nadine"). Das Melodram, von den Zeitgenossen auch „Duodram" genannt im Unterschiede zu der herkömmlichen Oper, die man bezeichnenderweise dann „Monodram" nannte, ist aus der Empfindung der inneren Unwahrheit hervorgegangen, an welcher die Oper, so wie sie sich entwickelt hatte, krankte. Diese Unwahrheit bestand vor allem darin, daß das Verhältnis der Musik zum Texte, zur Handlung mit der Zeit ein rein äußerliches, ein innerlich unhaltbares geworden war. Beides, Handlung und Text, schien nur den Vorwand zu bilden, um Musik zu machen. Die letztere beanspruchte nur für sich selbst Geltung, die Oper war mehr oder weniger zum rein musikalischen Prunkstücke, das Drama völlig zur Nebensache geworden. Dem sucht das Melodram dadurch zu begegnen, daß es das Verhältnis umkehrt, die Handlung, den Text zur Hauptsache macht, die Musik dagegen auf die Aufgabe beschränkt, den Verlauf der Handlung zu begleiten, das sorgfältig gesprochene Wort mit eindrucksvoller Musik gleichsam zu umspülen und so die Wirkung des Dramas zu erhöhen. Das Dringen auf formale Wahrheit in der Verbindung von Text und Musik, die Forderung, daß die letztere dem ersteren schlechthin unterzuordnen sei, entspricht durchaus dem deutschen Kunstgeiste. Kein Geringerer als Mozart hat dies aus Bendas Melodramen heraus empfunden. Begeistert schreibt er am 12. November 1778 von Mannheim aus, wo er zuerst „Ariadne auf Naxos", dann „Medea" gehört hatte, an seinen Vater: „In der Tat, mich hat noch niemals etwas so surpreniert! denn ich bildete mir immer ein, so was würde keinen Effekt machen. — Sie wissen wohl, daß da

[1]) So nach Reichardt, Kunstmagazin I. S. 86, Musen-Almanach. 1796. G. Benda. Die erste Anregung gab Brandes 1772 (vgl. Brandes, Lebensgeschichte II. S. 140, 157). Unabhängig davon wendet Rousseau (s. o.) in seinem „Pygmalion" (1770 in Lyon, 1775 in Paris) das Prinzip des melodramatischen Vortrags an. Vgl. O. Jahn, W. A. Mozart. 3. Aufl. von H. Deiters. Leipzig 1889. I, S. 632. — Vgl. dazu die oben angeführten neuen Quellenschriften.

Digitized by Google

nicht gesungen, sondern deklamiert wird, und die Musique wie ein obligates Recitativ ist; bisweilen wird auch unter der Musique gesprochen, welches alsdann die herrlichste Wirkung tut. — Was ich gesehen, war Medea von Benda; — er hat noch eine gemacht, Ariadne auf Naxos, beide wahrhaft fürtrefflich. Sie wissen, daß Benda unter den lutherischen Kapellmeistern immer mein Liebling war; ich liebe diese zwey Werke so, daß ich sie bey mir führe.[1])" Mozart brannte darauf, sich in dieser Gattung zu versuchen, und der Versuch liegt in der Komposition der von Gemmingenschen „Semiramis"[2]) und in der nach dem Muster des Singspiels behandelten Oper „Zaide"[3]) vor.

Wenn trotz der vortrefflichen Musik Bendas das Melodram sich als besondere, selbständige Form des Musikdramas nicht gehalten und eingebürgert hat, wenn es in dessen Geschichte nur eine Übergangsform bildet, so liegt der Grund hierfür vornehmlich darin, daß es eben ein Musikdrama im eigentlichen und strengen Sinn des Wortes doch nicht darstellt. Es ist nicht ein Neues, was bei dem Melodram durch die Verbindung von Dichtung und Musik entsteht, durch ihre Vereinigung in Darstellung und Wirkung bedingt ist. Das Melodram ist Drama mit Begleitung der Musik. Letztere bildet nicht den das Kunstwerk mitbestimmenden Faktor, sondern nur das begleitende, genauer das musikalisch illustrierende Element; es ist, wenn man so will, musica per dramma, im Gegensatz zum dramma per musica der bisherigen Oper. Die Verbindung beider Künste ist deshalb auch hier, wie in der Oper, eine äußerliche. Das Drama hindert die Musik an ihrer freien Entfaltung und vollen künstlerischen Wirkung; die Musik aber, ob sie sich auch dem Gange der Handlung und dem Inhalte der Rede noch so innig anschmiegt, verschmilzt nicht mit ihr in eins, sie unterbricht die Handlung oder hält sie doch auf, sie zerstückt den lebendigen Fluß der Rede und wirkt zerstreuend, da sie die Aufmerksamkeit zu sehr auf Einzelheiten lenkt[4]). Bleibenden Wert hat das Melodram als eine höchst

[1]) O. Jahn, W. A. Mozart. 3. Aufl. Von H. Deiters, Leipzig 1889. I, S. 577.

[2]) Ebd. S. 581. Mozart nennt das Werk eine „deklamierte Oper".

[3]) Ebd. S. 633 ff.

[4]) Ein anderes kommt hinzu, das aus dem Melodram eine ästhetisch unbefriedigende Zwittergattung macht: der Zwiespalt, der zwischen der vom Sprechenden eingehaltenen Tonhöhe und der der begleitenden Musik klafft. Paßt sich der

wirksame Weise des dramatisch-musikalischen Vortrags, also als eine wesentliche Ausdrucksform, als eines der Darstellungsmittel im Ganzen des Musikdramas. Dieses selbst aber ist ein Kunstwerk, dessen Verwirklichung durch das Zusammenwirken von Wort und Ton, von Dichtung und Musik geradezu bedingt ist, durch das Zusammenwirken beider Künste entsteht. Es setzt also eine Handlung, beziehungsweise eine Dichtung voraus, welche die Musik nicht etwa nur erträgt, sondern fordert, um zu voller Geltung zu kommen und die künstlerische Absicht zu verwirklichen.

Die Idee des Musikdramas als des erst durch das Zusammenwirken von Dichtung und Musik entstehenden „Lyrischen Dramas" zu entwickeln und in leuchtenden Meisterwerken zu verwirklichen, war die Aufgabe Glucks.

5. Das lyrische Drama Glucks[1]).

Christoph Wilibald (Ritter von) Gluck, geboren am 2. Juli 1714 zu Weidenwang in der Oberpfalz als der Sohn von Alexander Gluck, fürstlich Lobkowitzschem Forstbeamten zu Eisen-

Sprechende der Tonhöhe der Musik an, folgt er dem Rhythmus der Musik, so begibt er sich der Möglichkeit freier Entfaltung rhetorischer Künste; schließt sich umgekehrt die Musik peinlich der Deklamation an, so gibt sie ihre eigenen rhythmischen Gesetze oft schonungslos preis. Das moderne Melodram (M. Schillings' und anderer Komponisten) hat da einen Ausgleich gesucht, indem den Worten z. T. rhythmische (Noten-)Wertzeichen beigegeben wurden. Das Resultat bleibt dasselbe. Bedeutende Vortragskunst (E. Possart u. a.) hat dem Melodram auch in der Gegenwart noch einmal ein flüchtiges Interesse einzuhauchen verstanden.

[1]) Riedel, Über die Musik des Ritters von Gluck. 1775. — Leblond, Mémoires pour servir à l'histoire opérée ... 1781. Deutsch von Siegmayer, Über den Ritter Gluck. 2. Aufl. 1897. — Ginguenet, Lettres et documents. 1783. — E. Thoinan, Notes bibliogr. sur la guerre musicale ... 1778. — A. Reißmann, W. Gluck ... 1882. — K. H. Bitter, Die Reform der Oper durch Gluck und Wagner. 1870. — E. Newman, Gl. and the opera. 1895. — A. Wotquenne, Chr. W. Gluck (Them. Verzeichnis) 1904. — H. Kretzschmar, Zum Verständnis Glucks. (Peters-Jahrbuch 1903). — A. Schmid, Christoph Wilibald Ritter von Gluck. Leipzig 1854. — A. B. Marx, Gluck und die Oper. Berlin 1863. — G. Desnoiresterres, Gluck et Piccinni. Paris 1872. — A. Jullien, La Cour et l'Opéra sous Louis XVI, Marie Antoinette et Sacchini, Salieri, Favart et Gluck. Paris 1878. — H. Welti, Gluck. Reclams Univ.-Bibl. — Derselbe, Gluck und Calzabigi. V. Schr. f. M. W. 1891. S. 28 ff. — Chr. W. von Glucks Hauptopern, kritisch durchgesehene Ausgabe. Besorgt von F. Pelletan, B. Damcke, J. Tiersot, E. Barre. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1896 ff. — Ausgabe der Werke durch die „Gluckgesellschaft". Bd. 1: „Die Pilger von Mekka". Herausg. von M. Arend.

Digitized by Google

berg, war ursprünglich nicht zum Musiker bestimmt. Er besuchte die Schule zu Eisenberg, war 1726—1732 Chorknabe an der Jesuitenkirche zu Commotau (bei Eisenberg) und erhielt als solcher Unterricht in Gesang, Orgel-, Violin- und Klavierspiel. 1732 ging er nach Prag, ob um dort die Universität zu beziehen oder um sich zum Musiker zu bilden, ist nicht sicher. Jedenfalls war er genötigt, durch Musikunterricht sich die Mittel zum Studium zu verschaffen. Freundliche Beziehungen zu der fürstlichen Familie, in deren Diensten sein Vater stand, führten den jungen, talentvollen Mann, der sich auch zum tüchtigen Violoncellspieler ausgebildet hatte, 1736 nach Wien. Ein lombardischer Fürst Melzi, der Gluck im Lobkowitzschen Hause kennen gelernt hatte, ward so von ihm eingenommen, daß er ihn nach Italien mitnahm und vollends der Kunst in die Arme führte. Gluck studierte nun unter der Leitung des Organisten Battista Sammartini in Mailand (1737—1741) nochmals gründlich Kontrapunkt und Generalbaß und brachte bereits 1741 eine Oper „Artaserse" auf die Bühne, welcher im Laufe von fünf Jahren sieben weitere Opern folgten, die sämtlich im Stile der italienischen Tagesoper gehalten waren und seinen Namen rasch so bekannt machten, daß er 1745 von Händels Gegnern als Opernkomponist an das Haymarkettheater in London berufen wurde. Die Oper „La caduta dei Giganti", mit der er sich dort einführte, imponierte freilich seinem großen Kunstgenossen so wenig, daß Händel, als er sie gehört hatte, sarkastisch meinte, sein Schuhputzer schreibe einen besseren Kontrapunkt als Gluck!

Unter dem überwältigenden Eindrucke der Händelschen Tonschöpfungen ging Gluck ein anderes Ideal von Musik auf als das, welches er bisher verfolgt hatte; es drängte sich ihm die Überzeugung auf, daß es für die dramatische Musik nicht genüge, wenn sie schön und gefällig sei, daß sie vielmehr, um volle Wirkung zu erzielen, in engstem Zusammenhange mit der Handlung stehen, in deren musikalischer Interpretation ihre Aufgabe suchen müsse.

Von London aus berührte Gluck auch Paris, wo er die Lully-Rameausche Oper kennen lernte, die ihn in seiner neuen Auffassung noch bestärkte, und kehrte 1746 über Hamburg und Dresden nach Wien zurück.

1748 komponierte er für Wien eine Oper „La Semiramide ricognosciuta"; das Jahr 1749 führte ihn nach Kopenhagen, wo

Digitized by Google

er die Festoper „Tetide“ zur Aufführung brachte. Dieses Jahr war „das glücklichste und doch unglücklichste Jahr seines Lebens“, das Jahr der ersten Liebe und zunächst schweren Entsagens, weil der Vater der Geliebten, ein stolzer Kaufherr, die Ehe seiner Tochter Marianne mit dem Musikus nicht gestatten wollte. Das folgende Jahr aber führte ihm die geliebte Frau zu, die von da an die Vertraute auch seiner künstlerischen Bestrebungen geblieben ist.

Noch komponierte der Meister für Italien im italienischen Stile („Telemacco“ 1750 für Rom, 1751 „La clemenza di Tito“ für Neapel; für Rom: „Il Trionfo di Camillo“, „Antigono“ 1755, für welche Opern er vom Papste zum Ritter vom goldenen Sporn ernannt wurde; für Wien, wo Gluck seit 1754 als Hofkapellmeister der Kaiserin Maria Theresia angestellt war, „L'eroe cinese“ 1755, „La Danza“, „L'innocenza giustificata“ und „Il re pastore“ 1756). Zugleich lassen uns die zahlreichen französischen Singspiele, die er für die Hofoper in Musik setzte („Les amours champêtres“ 1755, „Le Chinois poli en France“ 1756, „Le deguisans pastoral“ 1756, „La fausse esclave“ 1758, „L'Île de Merlin“ 1758, „L'Ivrogne corrigé“ 1760, „Le cadi dupé“ 1761, „On ne s'avise jamais de tout“ 1762, „La recontre imprévue“ („Die Pilgrime von Mekka“) 1764), erkennen, daß er sich mit der französischen Musik eindringend beschäftigte.

Die folgenden Jahre waren dem ernsten Studium der neu aufblühenden deutschen Literatur gewidmet, und immer deutlicher trat das Ideal der Oper, wie sie sein soll, vor seine Seele. Er wurde darin von dem kaiserlichen Rate Ramiero von Calzabigi, der gleich ihm die Schwächen der italienischen Oper erkannte, bestärkt und gefördert. Calzabigi, freilich nur „Dilettant“, aber eben darum von der Überschätzung der technischen Routine und des landesüblichen Schematismus frei, ging mit voller Hingebung auf Glucks Ideen ein und suchte ihm den dichterischen Rahmen eines „lyrischen Dramas“ zu schaffen. Dies nämlich ist der ebenso treffende als glückliche Ausdruck für das, was dem Meister vorschwebte. Er spricht sich darüber in den Vorreden zur „Alceste“ 1769 und „Paride et Elena“ 1770 ausführlich aus. Der Dichter soll, ohne Rücksicht auf den Musiker und dessen Forderungen, ein in sich geschlossenes Kunstwerk herstellen; erst wo des Dichters Vermögen aufhört, setzt

Digitized by Google

die musikalische Kunst ein als die Macht, die Worte zu beseelen, die Gestalten zu beleben, die poetische Täuschung zu vollenden. Gluck sieht als die Aufgabe der Musik an, „die Dichtung zu unterstützen, um den Ausdruck der Gefühle und das Interesse der Situationen zu verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen oder durch unnütze Verzierungen zu entstellen". Die Musik müsse für die Poesie das sein, was die Lebhaftigkeit der Farben und eine glückliche Mischung von Schatten und Licht für eine fehlerfreie und wohlgeordnete Zeichnung sind, welche nur dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne die Umrisse zu zerstören. Schon hier konnte der Fachmusiker einwerfen: die Musik ist eine in selbst organisch gegliederte Kunst mit eingeborner Architektonik; sie kann sich Bau, Gliederung, Führung nicht von dem Dichter geben lassen; sie mag sich im ganzen und einzelnen, in Haltung und Stimmung, ja auch im dramatischen Einzelausdrucke den Absichten des Dichters anbequemen, aber dieser muß so schaffen, daß die Musik ihren eigenen Gesetzen treu bleiben und ihnen gemäß sich ausbreiten kann. Musik und Poesie sind *gleichberechtigte* Schwesterkünste, die einander zum Schmucke, zur Belebung und zur Erhöhung des Verständnisses dienen, wenn sie glücklich vereinigt werden.

Daher ist die nächste Frage: was ist wirkliches organisches Gesetz der Musik, mit dessen Aufgebung sie aufhört, eine Kunst zu sein? Ist die herkömmliche Form der Arie mit dem zweimal wiederholten ersten Teile, Ritornell und allem andern die notwendige und einzig mögliche *Form* der lyrischen Musik? Sie ist offenbar nur eine in sich wohlberechtigte, aber nicht die einzige Form. Die Verzierungen und Verbrämungen sind von vornherein nur Beigaben, und nicht einmal in dem musikalischen Schema begründet. Die figuren- und kadenzenblühende Arie ist daher auf „edle Einfachheit" zurückzuführen; nur die Architektonik der Melodie ist ein der Tonkunst innewohnendes, wesentliches Gesetz, das weder aufgegeben noch verletzt werden darf; alle weiteren Tonmittel, die dazu dienen, den Ausdruck zu verstärken und die Leidenschaft abzutönen, sind schlechthin dem dramatischen Zwecke zu unterwerfen und dürfen nur da angewandt werden, wo die Situation sie bedingt und rechtfertigt. Der Dichter, um der Musik Raum zu verschaffen, hat an der Idee des „lyrischen Dramas" festzuhalten, „alle blühenden Schilderungen und wortreichen Sittensprüche durch kräftige Leiden-

Digitized by Google

schaften und anziehende Situationen, durch die Sprache des Herzens und eine stets abwechselnde Handlung" zu ersetzen.

Die Idee, die Gluck vorschwebte, läßt sich kurz so ausdrücken: das lyrische Drama hat zum Gegenstand eine Handlung, welche in entscheidender Weise die innere Wesenheit und Grundstimmung der Handelnden zur Offenbarung bringt. Ausgeschlossen, weil zum Komponieren ungeeignet, ist alle Reflexion, alle nur durch Schönheit und Wahrheit des Gedankens packende Rede; die Oper hat es mit Stimmungen zu tun, mit wirklichen Gestalten; *in ihr* darf nichts als Handlung und Stimmung sein, Situation und Leben; der Dichter schafft die dramatischen Gestalten uud führt mit der Handlung auf die einzelnen lyrischen Ruhepunkte hin, welche je eine bestimmte Stufe der Entwickelung auf die tragische Katastrophe hin bilden.

Das Gebiet, welches der Oper ureigentümlich gehört, weil ja die Musik als die romantische Kunst allein imstande ist, völlig wie mit einem Zauberschlage über alle Realität hinwegzuheben, ist die Sage und das Märchen. Die Sage hat es mit keiner erträumten, sondern mit einer wenigstens vermeintlich wirklichen Welt zu tun; die Helden der Sage sind nur viel größer und gewaltiger, ihre Leidenschaften sind tiefer und energischer, ihre Konflikte entscheidender und weitgreifender, als sie die Wirklichkeit zeigt. Es ist das echt und wahrhaft Menschliche, das in der Heldensage in typische Gestalten und Ereignisse verdichtet uns entgegentritt, um so verständlicher und ergreifender, als diese aller menschlichen Zufälligkeit entkleidet sind, der Mensch als solcher mit seinen Leidenschaften im Helden vor uns tritt. Die tragische Handlung soll gleichsam aus dem innersten Grunde des Empfindens der Helden, ihrer innersten Bestimmtheit vor dem Gefühle der Hörer herauswachsen und sich so vor diesem Schritt für Schritt rechtfertigen.

Die Musik hat die Aufgabe, durch den allgemeinen Charakter, der ihr aufgeprägt ist, durch die das Ganze beherrschende Grundfarbe den Zuhörer in die Sagenwelt und ihre Stimmung zu versetzen: sie hat also vor allem dem Kunstwerke die Einheit der Stimmung zu geben und zu erhalten. Es genügt nicht, daß sie schön und wahr im einzelnen sei, sie muß durchaus einheitlich sein. Auf dieser Grundfarbe zeichnen sich dann in ganz bestimmter Färbung und Charakteristik die handelnden Personen ab, die sich

Digitized by Google

darum leichter muſikaliſch zeichnen laſſen, weil ſie nur nach ihrer allgemeinmenſchlichen Beſtimmtheit in Betracht kommen (Vater, Mutter uſw.), als Vertreter und Typen einer gewaltigen menſchlichen Leidenſchaft oder Grundbeſtimmtheit; in ſchärfſter Zeichnung treten dann die Situationen hervor, in welchen ſich die Handlung im einzelnen entwickelt.

Nirgends iſt gefordert, daß die Muſik ihr Weſen aufgebe: gerade die Ebenmäßigkeit und Symmetrie, die Rhythmik und Architektonik verleihen dem Werke die Objektivität und die maßvolle Ruhe der Heroenwelt. — Es iſt nur immer das die Frage, was zum Weſen der Muſik gehöre. Daß ſie im Drama ihre Eigenart dem dramatiſchen Zwecke unterordnen und nicht bloß anbequemen muß, leuchtet ja jedem Denkenden von ſelbſt ein.

Gluck nahm ſeine Geſtalten aus der allen Gebildeten zugänglichen und verſtändlichen Heroenwelt der Antike. Dort wurzelte die moderne Bildung, dort war ſeine Zeit mehr zu Hauſe als in der eigenen Volksſage, die Antike ſtand dem allgemeinen Empfinden und Denken am nächſten, aber — nur dem des Gebildeten. Dies erklärt das Schickſal der Gluckſchen Opern.

Die Dramen, die Gluck nach ſeinen Prinzipien ſchuf, ſind wirklich, was ſie ſein wollen: griechiſche Tragödien.

Die Muſik, in edler Einfachheit gehalten, trägt den Charakter antiker Klarheit, maßvoller Ruhe und ſtrenger Objektivität neben kräftiger Charakteriſtik und treffender Zeichnung.

Eine das einzelne durchdringende, das Ganze überſchauende Anordnung gibt den Werken Einheit und Geſchloſſenheit.

Die Inſtrumentation, bei welcher das Streichquartett vorherrſcht und die Blasinſtrumente nur ſparſam, aber mit ſchlagender Wirkung angewandt ſind, iſt einfach; ſie hat etwas vom „milden Glanz einfarbigen Marmors“ (Ambros); die Harmonie iſt durchſichtig und licht, häufig genügt für die ausdrucksvolle Melodie als Begleitung der einfache, markige, charaktervolle Baß.

Im Rezitativ bekundet die Wahrheit des Ausdrucks die vollendete Meiſterſchaft, erzielt unmittelbare Verſtändlichkeit und vollendet die dramatiſche Täuſchung. In der Arie, dem Ruhepunkte der Handlung, verbindet Gluck techniſche Fertigkeit und Rundung, melodiſche Kraft und Fülle mit zwingender Beſtimmtheit der Tonſprache. Mit weiſer Beſchränkung vermeidet er eine vielverflochtene Stimm-

Digitized by Google

führung: Rede und Gegenrede in klarer, scharfer Personal- und Situationscharakteristik wechselt, unterbrochen durch wuchtige Chöre. Bei aller Leidenschaft herrscht maßvolle, oft beinahe kühle Zurückhaltung; nirgends zu viel, nirgends zu wenig, so daß eben durchweg die Sache und das, was zur Sache gehört, ins Licht tritt. Einfache Größe, stille Hoheit, reine Formen, durchweht vom Hauche des klassischen Geistes, bezeichnen Glucks Tragödie, von der man mit Recht sagen kann (Ambros): „Seine Gestalten sind die lebendig gewordenen Marmorbilder der Antike". Jungfräuliche Frische und Herbigkeit unterscheidet Glucks Gestalten von den in reifer Sinnlichkeit strahlenden Schöpfungen Mozarts.

Die Idee der Wiederbelebung der hellenischen Tragödie mit den Mitteln der modernen Kunst war durch Gluck verwirklicht. Es konnte nur noch ein Schritt weiter gegangen werden: unserem Volke nicht die griechische Tragödie selbst herüberzubringen, sondern ihm das zu schaffen, was für die Hellenen ihre Tragödie gewesen ist. Wenn Glucks Opern nicht den Beifall und die Sympathie des Volkes haben, so liegt der Grund darin: die Objektivität der griechischen Welt hat für uns Moderne schließlich doch etwas Starres, Marmorkaltes, Fremdes. Es ist eine Welt, in welche sich der klassisch Gebildete allezeit lebhaft hineindenken kann, zu deren vollem Verständnis aber nicht bloß die durch Philologie und Archäologie vermittelte Kenntnis, sondern die wirkliche und naive Anschauung griechischen Lebens, das Erfülltsein von griechischer Denk- und Anschauungsweise gehört. So haben auch die griechischen Tragödien für unser Gefühl etwas Fremdes und Fernes. Von ihrem allgemeinmenschlichen Gehalte fühlen wir uns tief erschüttert, von der sie tragenden dichterischen Größe zur Bewunderung hingerissen, aber die innere Berührung fehlt, welche eine nachhaltige Erwärmung erzeugt: denn es ist eben griechisches Leben, Empfinden und Denken, zu welchem wir uns nur reflektiert und nicht unmittelbar verhalten. In Griechenland war die Tragödie ein aus dem nationalen Bewußtsein unmittelbar herausgewachsenes Kunstwerk: für uns ist sie ein historisch vermitteltes. So fehlen uns — natürlich im Großen und Ganzen verstanden — die geistigen Voraussetzungen für das volle Verständnis der griechischen Sagenwelt und für das spezifisch Griechische der Tragödie.

Mit diesem Umstande mag es zusammenhängen, daß Gluck

Digitized by Google

in seinen Opern musikalisch groß ist im Ausdrucke der einfachen Leidenschaft. Das aber, was wir das „Griechische" in seiner Musik nennen, ist etwas Negatives, nämlich das Verzichten auf lebhaftes Kolorit, das Zurückdrängen des spezifischen Wesens der modernen romantischen Musik: der Polyphonie. Die kühle, vornehme Zurückhaltung, die Abwesenheit der eigentlich romantischen Elemente der Musik, die fremdartige Ruhe und Einfachheit legen wir Moderne als das „Griechische" aus. Von einem speziell und positiv griechischen Kolorit kann bei Gluck nicht wohl im Ernste gesprochen werden. Diesen positiv griechischen Charakter, der unter anderem in dem Reichtume der Chorlyrik hätte bestehen müssen, hat Gluck gar nie angestrebt. Es handelte sich auch für ihn gar nicht um den Gegensatz von Antik und Modern, sondern einfach um den von Musik und Poesie. Daß er nicht in das bunte Leben der Gegenwart griff, sondern in die griechische Sagenwelt, lag in der Zeit und verstand sich von selbst. Aber eben darum behält Gluck, so menschlich wahr seine Musik ist, um des Stoffes willen für uns etwas Fremdes, gleichwie die griechischen und lateinischen Dichtungen Huttens und der früheren Humanisten.

Das erste große Meisterwerk, mit welchem Gluck das Ideal des „dramma per musica" im Gegensatz zur „opera seria" verwirklichte, war seine Oper „Orfeo ed Euridice"[1] (Orpheus und Euridice), die in Wien 1762 zum erstenmal über die Szene ging. Darauf folgte am 16. Dezember 1767 „Alceste"[2] und 1770 „Paride ed Elena", deren Texte ihm Calzabigi geschaffen hatte. Hatte der Orpheus einen großen Erfolg gehabt, so blieb die Wirkung der beiden letzteren Dramen unter Glucks Erwartung. Zwar fanden sie beim unbefangenen Publikum um ihrer hinreißenden Wahrheit und Ausdruckskraft willen ungeteilten Beifall. Aber „die Halbgelehrten, die Kunstrichter und Tonangeber, eine Klasse von Menschen, die unglücklicherweise sehr zahlreich ist und zu allen Zeiten dem Fortschritt der Künste tausendmal nachteiliger war als die Unwissenden"[3], fielen darüber her. Man urteilte böswillig von Zimmerproben aus; dem einen waren die Melodien zu rauh, die Übergänge zu hart und unvermittelt, dem andern war die Harmonie zu arm,

[1] Vgl. P. Mignard, L'Orphée de Gluck.
[2] Vgl. J. Baudouin, L'Alceste de Gluck. 1861.
[3] Vorr. zu Paride ed Elena.

Digitized by Google

kurz, die Musiker zeigten, daß ihnen der Begriff dramatischer Musik völlig abhanden gekommen war. — In Italien hing man am Schematismus, in Deutschland fehlte noch das Verständnis, denn Lessing und Winckelmann waren noch nicht durchgedrungen. Gluck blickte hoffnungsvoll auf die große Oper in Paris. Dort war, wie er meinte, der Boden vorbereitet und der weite Blick, der Sinn für das Große und Wahre vorhanden. In Du Rollet, einem Mitgliede der französischen Gesandtschaft in Wien, hatte er einen begeisterten Verehrer gefunden. Dieser arbeitete Racines „Iphigénie" zum Operntext um. Im Hinblicke auf die große Oper zu Paris *schuf* Gluck seine „Iphigénie en Aulide"[1]). Sie wurde angenommen. Aber eine mächtige Opposition suchte die Aufführung zu hintertreiben. 1773 reiste der Meister nach Paris.

Mit eiserner Ausdauer und mit Hilfe seiner ehemaligen Schülerin, der nunmehrigen Dauphine Marie Antoinette, überwand er die sich ihm entgegenstellenden Hindernisse. Die erste Aufführung am 19. April 1774 errang einen durchschlagenden Erfolg. Es folgten „Orpheus" und „Alceste" unter gleichem Beifalle.

Aber der Erfolg weckte den Parteikampf[2]). Die Anhänger der national-französischen Lully-Rameauschen Oper, und mit ihnen der Hof, standen auf Glucks Seite, seine Gegner waren die Vorkämpfer der italienischen Oper, welche Piccini, einen Schüler Leos, auf ihren Schild hoben. Die Parteien bekämpften sich mit aller Leidenschaft und Zähigkeit, so daß die „Armide"[3]) (23. September 1777) nur mäßigen Erfolg hatte, wogegen Gluck mit der „Iphigenie in Tauris"[1]) (18. Mai 1779) einen entscheidenden Sieg errang. Rousseau, bisher sein erbittertster Gegner, trat zu ihm über. — In Deutschland verstanden und würdigten ihn die Dichter (Klopstock, Herder[4]), Wieland). Die Musiker wandten sich mit wenigen rühm-

[1]) Vgl. F. de Villars, Les deux Iphigénies de Gluck. 1868.

[2]) Leblond und Siegmayer a. a. O. Vgl. H. M. Schletterer, Auszüge aus Grimms Correspondance littéraire, die Musikgeschichte Frankreichs betr. M. H. f. M. G. XIV, 129 ff.

[3]) Vgl. Troplong, L'Armide de Gluck. 1859.

[4]) Herder: „Der Fortgang des Jahrhunderts wird uns auf einen Mann führen, der, diesen ganzen Trödlerkram wertloser Töne verachtend, die Notwendigkeit einer innigen Verknüpfung rein menschlicher Empfindungen und der Fabel selbst mit seinen Tönen einsah. Von jener Herrscherhöhe, auf welcher sich der gemeine Musikus brüstet, daß die Poesie seiner Kunst diene, stieg er hinab, und

Digitized by Google

lichen Ausnahmen, zu denen Reichardt und Salieri, letzterer Glucks Schüler, gehörten, ſchmollend und ſchmähſüchtig von ihm ab: Handwerksbornierтheit, Brotneid und Eiferſucht oder altgewohntes Hängen am Schlendrian waren ſchon damals in der Muſikerwelt nur allzuſehr verbreitet, ein verhängnisvolles Erbteil des zünftigen Muſikantentums.

Wenn es jedoch die einzige wirkliche Genugtuung für den Künſtler iſt, ſich von den Beſten ſeines Faches und von den größten Geiſtern der Zeit verſtanden und anerkannt zu ſehen, ſo war Gluck trotz aller Anfeindungen ſeitens der Muſiker ein glücklicher Künſtler. 1780 war er nach Wien zurückgekehrt, wo er ſich mit Hingebung der Ausbildung ſeines Schülers Salieri widmete und das Aufgehen des Sternes Haydns noch erlebte. An der Vollendung eines Tondramas „Die Danaiden“ und an der Fertigſtellung der Kompoſition von Klopſtocks „Hermannsſchlacht“ hinderte ihn längeres Siechtum, die Folge eines Schlaganfalles. Unter den Dichtern war Klopſtock ſein Liebling; mehrere Oden Klopſtocks hat er komponiert oder, wenn uns der Ausdruck geſtattet iſt, mit muſikaliſch-deklamatoriſchen Akzenten verſehen: denn er bewahrte in der Muſik der deutſchen Dichtung gegenüber die ganze Pietät und keuſche Zurückhaltung, welche nach ſeiner Anſicht der Tonkunſt gegenüber der Poeſie zukam. — Ein zweiter Schlaganfall endete am 25. November 1787 ſein Leben.

Glucks Bedeutung liegt ausſchließlich auf dem Gebiete der dramatiſchen Muſik und hier in den Opern, in welchen er ausdrücklich ſeine Reformgedanken, das Ideal des „Lyriſchen Dramas“, zu verwirklichen geſucht hat. Die Opern, in denen er vorwiegend dem Herkommen folgte (außer den ſchon angeführten noch „Ezio“ 1763, „Il Parnasso confuso“ 1765, „La corona“, 1765 im italieniſchen Stil, „L'arbre enchantée“, „Cythère assiégée“ nach franzöſiſcher Manier), haben ihn nicht überdauert. Was er auf dem Gebiete der reinen Muſik geſchaffen[1]) oder was er

ließ, ſoweit es der Geſchmack der Nation, für die er in Tönen dichtete, zuließ, den Worten, der Empfindung, der Handlung ſelbſt ſeine Töne nur dienen. Er hat Nacheiferer, und vielleicht eifert ihm bald jemand vor: daß er nämlich die ganze Bude des zerſchnittenen und zerfetzten Opernklingklangs umwirft und ein Odeum aufrichtet, ein zuſammenhangend lyriſches Gebäude, in welchem Poeſie, Muſik, Aktion und Dekoration eins ſind.“

[1]) Außer ſeinen Bühnenwerken ſchrieb Gluck 9 Sinfonien, 7 Trioſonaten

auf dem Gebiete der komischen Oper versucht hat, ragt nicht eben gewaltig über das Zeitgenössische hervor: in der reinen Musik war ihm mancher überlegen. Was ihm in der Musikgeschichte seine einzige Stellung zuweist, das ist sein „dramma per musica", seine Meisterschaft im tragischen Stil, die durch ihn bewirkte Reformation der Oper, die Wiederbelebung des ursprünglichen Ideales derselben. Man ist versucht, wie schon so oft geschehen ist, ihn mit Lessing und Winckelmann zu vergleichen. Mit jenem teilt er den hellen Blick und die schneidend scharfe Kritik im Dienste der Wahrheit, mit diesem den Sinn und die hohe Begeisterung für die klassische Antike. Als Musiker wie als Mensch war er durchaus und allseitig gebildet, ein Mann der Worte wie der Noten. In seinem Entwickelungsgange ist er ein hell leuchtendes Beispiel dafür, daß nur der Künstler in seiner Zeit das Beste schafft, der nicht müde wird, an sich selbst zu arbeiten, um auf der Höhe seiner Zeit zu stehen, gesättigt mit ihrer Geistesbildung und in lebendiger Fühlung mit dem, was sie bewegt.

Was Gluck verwirklichte, war das Ideal der Oper im deutschen Verständnisse. Frankreich hat ihm den nötigen Raum gewährt; Wurzel aber faßte es erst im deutschen Boden[1]).

Dazu freilich bedurfte es erst der Verdeutschung der musikalischen Formensprache, wie sie Gluck für das musikalische Drama unter heißen Kämpfen gewonnen und durchgesetzt hatte. Diese mußte, um dem musikalischen Drama im deutschen Volke eine Heimat zu schaffen und es dem Ideal eines deutschen Musikdramas, das dem deutschen Volke das sein konnte, was dem Griechen die klassische Tragödie gewesen war, anzunähern, die Eigenart deutscher Musik gewinnen, die eben darin besteht, daß sie mit dem Ringen nach

(vgl. Riemanns Collegium musicum), die Musik zu 7 Oden Klopstocks für eine Stimme mit Klavier, ein „De profundis" für Chor und Orchester, den 8. Psalm für a cappella-Chor, endlich eine (von A. Salieri beendete) Kantate. Tragen diese Werke auch zum Charakterbilde des Meisters keine wesentlichen Züge bei, so enthalten sie, besonders das „De profundis" und die Sonaten, doch eine Fülle des Schönen und Wirksamen in edel-einfacher Form. Vgl. M. H. f. M. G. XXV, S. 113.

[1]) Der Satz läßt sich leider bei der völligen Verständnislosigkeit der deutschen Bühne für Glucks erhaben-einfache Kunst für die Gegenwart nicht aufrecht halten. Daß die in der besten Absicht unternommenen Bestrebungen einer Gluck-Gesellschaft in absehbarer Zeit Erfolge zeitigen werden, erscheint wohl ziemlich ausgeschlossen; eine endliche Gluck-Renaissance freilich keineswegs.

Digitized by Google

Wahrheit d. i. nach strenger Angemessenheit an Handlung und Rede, die Unmittelbarkeit und Natürlichkeit des Ausdrucks vereinigt, die objektive Wahrheit mit der subjektiven Wahrhaftigkeit verbindet, wie dies im deutschen Volksliede der Fall ist. Die Verdeutschung der musikalischen Formsprache des Dramas erfolgte dadurch, daß sie sich am Liede verinnerlichte und vertiefte, also dadurch, daß sie an das deutsche Singspiel anknüpfte. Damit gewann sie die warme Lebensfülle, anmutige Frische und kräftige Unmittelbarkeit, die uns an der dramatischen Sprache Mozarts entzücken. Mit diesem Meister erreicht die Oper, was die musikalische Ausdrucksweise betrifft, die klassische Höhe. Die Verdeutschung der musikalischen Formensprache ist also das Verdienst der Klassiker der Instrumentalmusik.

Vierter Abschnitt.

Die Klassiker der Instrumentalmusik.

Übersicht. Der Erzvater der deutschen Instrumentalmusik ist Johann Sebastian Bach gewesen. Der volle Erbe seines Geistes sollte Ludwig van Beethoven werden. In ihm ist die Instrumentalmusik in vollem Maße das geworden, was die sogenannte reine oder absolute Musik nach deutscher Auffassung ihrer Idee nach sein soll: unmittelbare Selbstaussprache des Geistes.

Sollte sie das werden, so mußte ihr erst die Beweglichkeit und Geschmeidigkeit der Form gewonnen werden, die sie befähigt, jeder künstlerischen Absicht unmittelbaren Ausdruck zu geben. Es mußte die Musikform geschaffen und durchgebildet werden, die mit der strengsten Gesetzmäßigkeit der dialektischen Entwickelung die größte Biegsamkeit und Dehnbarkeit im einzelnen verbindet, der schaffenden Phantasie den weitesten Spielraum, der künstlerischen Aussprache die freieste Bewegung und damit dem Tonmeister die Möglichkeit gewährt, das, was ihn erfüllt, nicht bloß in ein einfaches Stimmungsbild zu bannen, sondern in seinem Werden und Ringen zur Darstellung zu bringen. Dies ist die Form der zyklischen Sonate[1]),

[1]) Die Entwickelung der Sonate möge in dieser Weise angedeutet werden: Um 1600: Sonata = Klangstück als Gegensatz zur Cantata = Singstück. 1617: Solosonate für Violine (= Sinfonia); um 1650 Hinzufügung einer Sinfonia oder Sonata als erster Satz der Partiten in Deutschland; gegen 1675: Aufkommen

Digitized by Google

die in ihrer Vollendung alle Arten der musikalischen Satzweise in sich vereinigt, eine Mannigfaltigkeit von Themen und Tonsätzen entgegengesetzten Charakters dialektisch miteinander vermittelt und zur Einheit verknüpft. Die Ausbildung und künstlerische Vertiefung des Instrumentenspiels wie die Entwickelung und Vollendung der Sonatenform, also einerseits die Weiterbildung der von den Italienern überkommenen thematisch-dialektischen Satzweise, die sich auf das Grundgesetz der Homophonie, nämlich die Symmetrie der Teile, gründet und die Form nach dem Prinzipe des modulatorisch vermittelten Gegensatzes entwickelt, andererseits die Zusammenschließung einer Mannigfaltigkeit von so gebildeten Tonsätzen zu einer ideellen Einheit, zum Zyklus: alles dies ist die Aufgabe der Generation gewesen, die zunächst in das Erbe Bachs eintrat.

1. Im Mittelpunkte der deutschen Instrumentalmusik war bisher die Orgel gestanden, das Instrument der Kirchenmusik. Im Orchester war das führende Instrument die Violine, beziehungsweise das Saitenquartett, während den festen Kern des Zusammenspiels der Flügel bildete.

Hervorragende Meister des Violinenspiels waren: Thomas Baltzer aus Lübeck (um 1630—1663), der hauptsächlich in England wirkte; — Heinrich J. F. (von) Biber[1]) (1644—1704; 6 Violinsonaten, 7 dreistimmige Suiten u. a.); — Nikolaus Adam Strungk (Strunck), Sohn des Orgelmeisters (s. o.), geboren zu Braunschweig 1640, 1660 erster Violinist der Braunschweiger Hofkapelle, später zu Celle, 1678 Musikdirektor in Hamburg („Sejanus", zwei Teile;

mehrsätziger Suiten ohne Tanzcharakter in Deutschland. Etwas früher führt J. Rosenmiller die Tanzsuite in Italien ein, der sogleich eine ital. Sonate als Einleitung beigefügt wird. Allmähliches Verwischen der Grenzen zwischen Sonata da camera (Tanzsuite) und S. da chiesa (in fugiertem Stile geschrieben). Die Sonate für Violine und Baß wird das Feld für die ersten virtuosen Leistungen. Das Konzert. Joh. Kuhnau überträgt den Namen der Sonate auf die Klavierkomposition. Schöpfer der Violinsonate mit ausgearbeitetem Klavierpart ist J. Seb. Bach. D. Scarlatti (s. o.). Die zweiteilige Liedform wandelt sich um zur „Sonatenform": Händel, Bach, J. Fr. Fasch, Locatelli, Gluck, Stamitz, Richter, Bachs Söhne (K. Ph. Emanuel Bach), Haydn. Vgl. J. Faißt, Beiträge zur Geschichte der Klaviersonate. (Cäcilia. 1846.) — S. Bagge, Die geschichtl. Entwickelung der Sonate. 1880. — J. S. Shedlock, The Pianoforte-Sonata. 1895. (Deutsch von O. Stieglitz 1897.) — O. Klauwell, Geschichte der Sonate. 1899.

[1]) D. d. T. i. Ö. V, 2; IIX, 2. (Vgl. Zeitschr. d. I. M. G. VIII, 12.)

Digitized by Google

„Doris", „Esther", „Die drei Töchter des Kekrops"), von wo ihn 1685 der Kurfürst Friedrich Wilhelm von Brandenburg nach Berlin berief, was jedoch dadurch vereitelt wurde, daß Herzog Ernst August von Hannover den Meister als seinen Untertanen für sich beanspruchte, zum Kammerorganisten, Kanonikus und Domherrn ernannte und auf seine Reisen nach Italien mitnahm, wo Strungk Corellis Bewunderung durch seine Doppelgrifftechnik erregte, 1694 Hofkapellmeister in Dresden, später als Komponist und Mitbegründer der Oper in Leipzig, für die er 16 Opern schrieb[1]), † 1700 in Dresden; — Joh. Jak. Walther aus Witterda i. Th. (1650 geb.) war sächsischer Kammermusiker und italienischer Sekretär am Kurfürstlichen Hofe von Mainz. Er muß ein wahrer Hexenmeister auf der Geige gewesen sein[2]); — Johann Adam Birckenstock, geb. 1687 zu Alsfeld (Oberhessen), von italienischen und französischen Meistern ausgebildet, Kapellmeister in Kassel, später in Eisenach, wo er 1733 starb (Sonaten, Konzerte für Violine); — Johann Georg Pisendel, geb. 1687 zu Karlsburg, 1711 Violinist in Dresden, 1728 Konzertmeister, † 1755 zu Dresden, von Bedeutung, weil er die italienische Schule, die er an Vivaldi kennen lernte, mit der französischen in sich verband (acht Violinkonzerte u. a.); — Franz Benda, das Haupt einer reich und mannigfaltig begabten Künstlerfamilie, geb. 1709 zu Altbenatek (Böhmen), † 1786 zu Potsdam; Johann Benda, sein Bruder, geb. 1713 zu Altbenatek, † 1752 zu Potsdam; Joseph Benda, der dritte Bruder, geb. 1724 zu Altbenatek, † 1804 in Berlin; Friedrich Benda, Sohn von Franz, geb. 1745 zu Potsdam, † 1814 daselbst; Karl Benda, ebenfalls Sohn von Franz, geb. 1748 zu Potsdam; Georg Benda, bekannt als Komponist von Melodramen (s. o.), Vetter der bisher Genannten; Friedrich Ludwig, dessen Sohn, geb. 1746 zu Gotha, † 1793 zu Königsberg; — der vortreffliche Johann Wenzel Anton Stamitz[3]) (Steinmetz), geb. 19. Juni 1717 zu Deutschbrod in Böhmen, † am 27.

[1]) Vgl. J. Opel, Die ersten Jahrzehnte der Oper in Leipzig. (Archiv für sächs. Gesch. V.) Vgl. Fr. Zelle, J. Theile usw. (s. o.).

[2]) Vgl. über ihn und die vorigen auch v. Wasielewski, Die Violine und ihre Meister. 3. Aufl. 1904.

[3]) Vgl. Fr. Walter, Geschichte des Theaters und der Musik am Kurpfälzischen Hofe. 1898. — D. d. T. i. B. III, 1; VII, 2; VIII, 2. S. Riemanns Collegium musicum.

Digitized by Google

oder 28. März 1757 zu Mannheim, mit dem kaum weniger bedeutenden Frz. Xaver Richter[1], geb. am 1. Dez. 1709 zu Holleschau in Mähren, † am 12. Sep. 1789 zu Straßburg, Hauptvertreter der Mannheimer Tonschule und Begründer des in Haydn gipfelnden freien Stiles der deutschen Instrumentalmusik. Ihr gehörte ferner an: Ignaz Jak. Holzbauer[2] aus Wien (1711—83), den Mozart hochschätzte, und Joh. Schobert aus Schlesien († 1767 zu Paris), der zwar wohl nicht in Mannheim direkt ausgebildet worden ist, aber mit seinen sehr ansprechenden Kompositionen zu dem Mannheimer Kreise gerechnet werden kann. An die Genannten schließen sich u. a. an: Ant. Filtz † 1760)[3], Christian Cannabich (1731—98)[4], C. G. Toeschi (1728—88)[5], Franz Beck (1730—1809)[5], Ernst Eichner (1740—77)[6], die Söhne von J. W. Anton, Karl Stamitz (1746—1801)[5] und Anton Stamitz (1753— etwa 1820), Ignaz Fränzl (1736—1811), Wilh. Cramer (1745—99). Unter diesen Meistern verflachte die Mannheimer Kunst gar bald. Als eigentliche Zwischenglieder zwischen Stamitz und Haydn sind außer K. Ph. Em. Bach nur Schobert für die Kammermusik mit Klavier und das Klavierkonzert, Dittersdorf (s. u.) für die Sinfonie und Boccherini (s. u.) für das Streichquartett zu betrachten; Friedrich Wilhelm Rust[7], geb. 1739 zu Wörlitz, † 1796 in Dessau, Schüler von F. Benda, als Komponist hervorragend; Franz Anton Ernst, geb. 1745 zu Georgenthal in Böhmen, Konzertmeister in Gotha (Konzert in Es-dur); — Ignaz Schuppanzigh, geb. 1776 zu Wien, † 1830, Leiter des Streichquartetts, welches die Streichquartette der Klassiker, besonders Beethovens, in vorzüglicher Weise zur Aufführung brachte, u. a. m.

Im Violoncellspiel ragen hervor: Anton Thaddäus Stamitz, der Bruder von Johann Wenzel Anton, geb. 1721 zu Deutschbrod,

---

[1] D. d. T. i. B. III, 1; VII, 2. — Vgl. F. H. Mathias in der Straßburger Cäcilia 1907.

[2] Seine Oper „Günther von Schwarzburg" im Neudruck. D. d. T. 8 u. 9.

[3] Vgl. D. d. T. i. B. III, 1; VII, 2. Riemann, Collegium musicum.

[4] Vgl. D. d. T. i. B. VIII, 2.

[5] Vgl. D. d. T. i. B. VII, 2.

[6] Vgl. D. d. T. i. B. VII, 2; VIII, 1.

[7] Vgl. E. Prieger, Fr. W. Rust, ein Vorgänger Beethovens. 1894. Rusts Sonaten herausg. von David, Singer und W. Rust.

Digitized by Google

Kapellmitglied in Mannheim[1]), später Kleriker, † als Kanonikus in Altbunzlau 1768; Philipp (1753—1827) und Wolfgang (geboren 1789) Schindlöcker aus Mons i. H.; Christoph Schetky, geb. 1740 zu Darmstadt, † 1773 zu Edinburg (Komponist von Cellosonaten und zahlreicher Kammermusik); Anton (1752 bis 1820) und Nikolaus Kraft, geb. 1778 zu Esterhaz, † 1853 zu Stuttgart, eine Zeitlang Mitglied des Schuppanzighschen Quartetts in Wien.

Das Flötenspiel fand seinen glänzendsten Meister im 18. Jahrhundert in Johann Joachim Quantz[2]) (geb. 1697 zu Oberscheden [Hannover] seit 1741 Kammermusikus und Hofkomponist Friedrichs des Großen, † 1773 in Potsdam), einem vielgereisten, allseitig und gründlich gebildeten Musiker, der bei Fux in Wien, aber namentlich auch bei den Neapolitanern in die Schule gegangen war, sein Instrument durch Hinzufügung einer zweiten Klappe vervollkommnete, durch eine große Anzahl von Kompositionen zur Geltung brachte (über 300 Flötenkonzerte!) und den Choralschatz durch 22 Melodien (s. o.) bereicherte. Auch sein Gönner, Friedrich der Große[3]), hat als Meister des Instruments, als Komponist für dasselbe, sowie durch seine persönliche Vorliebe auf die Entwickelung des Flötenspiels einen bedeutenden Einfluß ausgeübt.

Die Klarinette wurde von einem Deutschen, dem Instrumentenmacher Johann Christoph Denner in Nürnberg, geb. zu Leipzig 1655, † 1707 in Nürnberg, zum künstlerisch brauchbaren Instrumente gemacht. Das Horn verdankt die gestopften Töne und damit die höhere künstlerische Verwendbarkeit gleichfalls einem Deutschen, dem Instrumentenmacher Anton Josef Hampel in Dresden († 1771), und fand in unserem Zeitraume bereits einen berühmten Meister in Johann Wenzel Stich (Giovanni Punto),

[1]) Die Angabe beruht auf Gerbers Lexikon. Dokumentarisch ist er in Mannheim nicht nachweisbar.

[2]) A. Quantz, Leben und Werke des Flötisten Johann Joachim Quantz, Lehrers Friedrichs des Großen. Berlin 1877. — M. H. f. M. G. X, 14. Vgl. dazu XXIX, 69. — Quantz' klassischer „Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen" in Neuausgabe von A. Schering. 1906.

[3]) Vgl. G. Thouret, Friedrichs d. Gr. Verhältnis zur Musik. 1895. — Derselbe, Friedrich d. Gr. als Musikfreund und Musiker. 1898. — Auswahl der Kompositionen herausg. von Ph. Spitta, Leipzig 1889. — Phil. Spitta, Zur Ausgabe der Kompositionen . . . 1890. — S. auch G. Thouret, „Abendmusik" (Bd. 20 der „Musik am preußischen Hofe"). 1906.

Digitized by Google

geb. 1748 in Zſchuzicz bei Tſchaslau, † 1803 in Prag. Ebenſo die Hoboe in Ludwig Auguſt Lebrun, geb. 1746 zu Mannheim, † 1790 zu Berlin, Johann Chriſtian Fiſcher, geb. 1733 zu Freiburg i. B., † 1800 in London, Chriſtian Samuel Barth, geb. 1735 in Glauchau, † 1809 in Kopenhagen u. a. — Die Poſaune erhielt einen berühmten Vertreter in Arnold Ferdinand Chriſtian, deſſen Familie ein Jahrhundert hindurch das Poſaunenſpiel pflegte, ſo daß Fux meinte, „daß dieſes Inſtrument denen Chriſtian angeboren ſei".

2. Zu führender Bedeutung für die Entwickelung der Muſik gelangte in unſerem Zeitalter das Klavier[1]). Erſt allmählich hatte ſich die Kunſt des Klavierſpiels von der des Orgelſpiels als eine beſondere und eigentümliche abgezweigt. Die bedeutendſten Orgelſpieler waren meiſt auch tüchtige Klavierſpieler, ſo Froberger, Pachelbel, Buxtehude, die beiden Muffat, Händel, Bach. Die Beſchaffenheit des im Vergleiche mit dem vollen und runden Klange der Orgel trockenen und nüchternen, dazu raſch verhallenden Klaviertones war jedoch an und für ſich dem polyphonen Satze wenig günſtig. Der Vortrag auf dem Klavier erſchien immer nur als der dürftige Schattenriß des Vortrages auf der Orgel. Die Eigentümlichkeit des Klaviertones weiſt den Spieler darauf hin, durch Figuration und Laufwerk, durch ſcharf und deutlich ſich voneinander abhebende Akkorde und durch deren reichen Wechſel zu wirken. Dieſe Eigentümlichkeit konnte erſt dann zu ſelbſtändiger Geltung kommen, als der polyphone Stil von dem monodiſchen abgelöſt worden und an die Stelle der Stimmenverknüpfung die begleitete Melodie getreten war. Und hier war es wiederum nicht ſowohl der geſangsmäßige Vortrag der Melodie, auf den die Natur des Inſtrumentes hinwies, als vielmehr die ſcharfe Zeichnung und nachdrückliche Hervorhebung derſelben, ihre Umſäumung und Verbrämung durch ſinniges Ornament-, Figuren- und Zierwerk, ihre Charakteriſierung und harmoniſche Auslegung durch die Begleitung. Unter den bisherigen Formen lag daher dem Klaviere außer verſchiedenartigen Tänzen die Variation („Double") und die Fantaſie am nächſten. Ferner iſt es erklärlich, daß in der Klaviermuſik, je bewußter ſie ſich von der Orgelmuſik abzweigte, deſto mehr das Element des Charakte-

[1]) Vgl. Max Seiffert a. a. O.

Digitized by Google

ristischen das des Schönen überwog, weiter daß es ihr bei der Darstellung der Tonformen mehr auf Schärfe des Bewegungsumrisses als auf sinnlich wohlgefällige Erscheinung ankam. So sahen wir sie gleich, von den Anfängen abgesehen, bei ihrem ersten großen Vertreter, bei François Couperin dem Jüngeren, in den Dienst der poetischen Schilderung treten. Das fein ausgeführte, kunstvoll durchbrochene, mit mannigfachem Zierate durchwirkte Spitzengewebe seiner Charakterstücke will nicht bloß musikalisch aufgefaßt werden, nicht bloß um seiner selbst willen etwas gelten, es will etwas bedeuten, es soll als Charakterzeichnung verstanden und gewürdigt werden. Der Deutsche geht darin noch weiter. Der charakteristische Bewegungsumriß wird ihm geradezu zum Ausdrucksmittel poetischer Schilderung, die Klaviersonate zum Gedichte in Tönen, die musikalische Fantasie zur Vermittlerin der poetischen. Der ernste Buxtehude komponiert VII Klaviersuiten, „worinne die Natur und Eigenschaft der 7 Planeten abgebildet werden". Kuhnau, der Vorgänger Johann Sebastian Bachs im Kantorate an der Thomasschule zu Leipzig, will in Klaviersonaten biblische Geschichten darstellen („Musikalische Vorstellungen einiger biblischer Historien in 6 Sonaten Auf dem Klavier zu spielen Allen Liebhabern zum Vergnügen Verfüget von Johann Kuhnau"), deren erste den „von David vermittelst der Musik kurierten Saul" darstellt und im ersten Satze „Sauls Traurigkeit und Unsinnigkeit", im zweiten „Davids erquickendes Harfenspiel", im dritten „des Königs zur Ruhe gebrachtes Gemüte" schildern soll. Von Froberger berichtet Mattheson, daß er ganze Geschichten auf dem Klavier darzustellen gewußt habe „mit Abmahlung der dabei gegenwärtig gewesenen und Teil daran nehmenden Personen samt ihren Gemüts-Eigenschaften". Der große Bach schrieb sein „Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo".

Aus der Natur des Instrumentes und der dadurch bedingten Eigentümlichkeit des Klavierspiels erklärt es sich endlich, daß letzteres sich Hand in Hand mit der Sonate entwickelt und in seiner Bedeutung wächst, ja erst mit ihr seine beherrschende Stellung gewinnt, weil es in ihr die Musikform findet, die ihm völlig angemessen ist, seine Tonmittel zur Geltung und Entfaltung bringt, seine Sprechkraft entwickelt und eben damit ihm seine selbständige künstlerische Bedeutung sichert.

Digitized by Google

Den Grund für das moderne Klavierspiel hatte Johann Sebastian Bach gelegt, indem er mit dem „Wohltemperierten Klavier" die moderne Tonalität und für das Instrument die gleichschwebende Temperatur künstlerisch sanktionierte.

Die Loslösung des Klaviersatzes vom Orgelstile, die Gewinnung einer einfacheren Kompositionsweise für das Klavier, die der Eigentümlichkeit des Instrumentes entsprach, vollzog sich im Zusammenhange mit der Verdrängung des Kontrapunktes durch den Generalbaß unter den Händen der Schüler und Söhne Bachs. Unter den ersteren sind zu nennen Johann Philipp Kirnberger (1721—1783), dessen Schwerpunkt im Orgelspiele lag und der daher auch in seinen Klaviersonaten den strengen Satz bevorzugte, und Christoph Nichelmann (1717—1762), seit 1744 zweiter Hofcembalist Friedrichs des Großen in Berlin. Bei ihm, wie bei Karl Fasch[1]), geb. 1736 zu Zerbst als Sohn des dortigen Hofkapellmeisters Johann Friedrich Fasch[2]), der Kuhnaus Schüler war, † zu Berlin 1800, seinem Nachfolger und dem Begründer der Berliner Singakademie, ferner bei Friedrich Wilhelm Marpurg, dem berühmten Musikgelehrten und Bahnbrecher von Rameaus Grundsätzen (geb. 1718 zu Seehausen i. d. Altmark, 1746 als Sekretär des Generals von Rothenburg in Paris, wo er Rameau kennen lernte, zuletzt in Berlin als Lotteriedirektor mit dem Titel Kriegsrat, Verfasser des Werkes „Die Kunst, das Klavier zu spielen" 2 Bde. 1750—1751, sechs Sonaten für Klavier u. a. m.) ringen die polyphone und die homophone Schreibweise noch miteinander. Ebenso ist es, was Bachs Söhne[3]) betrifft, bei dem ältesten und begabtesten derselben, Wilhelm Friedemann Bach[4]), (1710—1784) dem „Halleschen Bach",

[1]) Vgl. S. Blumner, Geschichte der Berliner Singakademie. 1891. — K. v. Winterfeld, Über K. Fr. Chr. Faschs geistliche Gesangswerke. 1839. — H. Riemann, Geschichte der Musik seit Beethoven. 1901.

[2]) Vgl. B. Engelke, J. Fr. Fasch . . . (Diss.) 1908. Vgl. Sammelb. d. J. M. G. X. Proben seiner bedeutenden Kunst in H. Riemanns Collegium musicum.

[3]) C. Bitter, K. Ph. Em. und W. Fr. Bach und deren Brüder. Berlin 1868. 2. Aufl. 1880. — Derselbe, Die Söhne Sebastian Bachs. Leipzig 1883. (Samml. Musik. Vorträge Nr. 49.)

[4]) W. Nagel, W. F. Bachs Berufung nach Darmstadt. Sammelb. d. J. M. G. I. Ausgabe ausgewählter Werke durch Riemann bei Steingräber und im Collegium musicum.

Digitized by Google

der nach Philipp Emanuels Zeugnis „den Vater ersetzen konnte", aber das Opfer des Mangels an sittlichem Halt wurde. Reichbegabt, liebenswürdig und schön in seinem Äußeren, als Meister überall, wo er sich zeigte, anerkannt, scheuchte er später durch hochfahrendes Wesen und Fahrlässigkeit alle von sich und verfiel zuletzt der Trunksucht. Des großen Bach „Liebling", der so reiche Hoffnungen erweckt hatte, verkam zu Berlin in der Gosse; in ihm war das fahrende Genie des älteren Musikantentums noch einmal wach geworden. Johann Christoph Bach, der „Bückeburger" Bach (1732—1795), machte als gräflich Lippescher Kapellmeister zu Bückeburg durch Charakter und Kunst der Tüchtigkeit des Stammes Ehre, griff aber in die Entwicklung nicht weiter ein[1]). Er war Lehrer Aug. Eberh. Müllers (s. u.).

Dagegen ist als der eigentliche Vermittler zwischen der hohen, strengen Kunst des großen Bach und der modernen klassischen Kunst der zweite Sohn[2]) Bachs, Karl Philipp Emanuel Bach[3]), anzusehen. Er wurde am 14. März 1714 zu Weimar geboren, war ursprünglich nicht zum Musiker bestimmt und erhielt wie seine Brüder eine umfassende und gediegene Schulbildung in der Thomasschule zu Leipzig. Später studierte er Jura in Frankfurt a. O., leitete daselbst einen von ihm ins Leben gerufenen Musikverein und wurde dadurch mit dem als Kronprinz in Rheinsberg wohnenden Friedrich II. bekannt. Dieser berief ihn als Akkompagnisten nach Rheinsberg, und später, nachdem er die Regierung angetreten hatte (1740), als „Kammermusiker" (Cembalist) nach Berlin. Die Stellung daselbst war zwar ehrenvoll, aber für seinen offenen und geraden Künstlersinn zu abhängig. Bach besaß einen harm-

[1]) Sein Sohn Wilhelm Friedrich Ernst, geb. 1759 in Bückeburg, bedeutender Klavier- und Orgelspieler, seit 1792 in Berlin als Cembalist der Königin Luise, verdient als Lehrer der königlichen Prinzen, somit auch des ersten deutschen Kaisers, Wilhelms I., genannt zu werden. Er starb am Weihnachtsfeste 1845.

[2]) Doch muß hier daran erinnert werden, daß wenigstens ein Teil der gewöhnlich K. Ph. Emanuel zugeschriebenen Verdienste Stamitz zuzusprechen ist, insbesondere der durch die „Durchführung" geschehene Ausbau der Sonatenform.

[3]) Auswahl der Werke durch H. v. Bülow, Schletterer, E. Baumgart und K. Krebs (Sonaten), Fr. Espagne (Sinfonien; Peters), H. Riemann (Konzerte usw.; Steingräber). — Thematisches Verzeichnis der Kompositionen von A. Wotquenne. 1905. — Neuausgabe des Werkes „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen" durch W. Niemann. 1906.

Digitized by Google

losen, aber zuweilen scharfen Sarkasmus, der ihn dem Berliner Hofe mit der Zeit verleidete. Er nahm daher im Jahre 1767, als der König ohnehin durch ernste Sorge für sein Land, das an den Wunden des kaum beendigten siebenjährigen Krieges blutete, von der Kunst abgezogen war, einen Ruf an das Hamburger Johanneum an. Dort entfaltete er eine reiche Tätigkeit als Komponist und Dirigent. Sein launiges und gefälliges Wesen, seine vielseitige Bildung sowie seine ausgedehnte Gastlichkeit gewannen ihm viele Freunde und machten ihn in Hamburg zum Mittelpunkte der edleren musikalischen Bestrebungen. Er starb in hohen Ehren am 15. Dezember 1788, in der Musikgeschichte der „Hamburger Bach" genannt.

Die Bedeutung Philipp Emanuels liegt nicht bloß darin, daß er das Erbe seines großen Vaters in seiner Weise und nach dem ihm anvertrauten Maße treu und erfolgreich verwaltet hat, wie seine Kirchenstücke („Heilig", „Passionskantaten", Ramlers „Auferstehung", „Himmelfahrt Jesu", „Die Israeliten in der Wüste" neben Litaneien, Oden usw. usw.) zeigen, oder daß er gegenüber der genialen Zerfahrenheit seines Bruders Friedemann das Künstlertum auf dem Grunde ernster Charakterfestigkeit nach dem Bilde seines Vaters, wenn auch in bedeutend verjüngtem Maßstabe vertritt, sondern vor allem darin, daß er die Entwickelung seiner Kunst wirklich weitergeführt und Neues begründet hat.

Seine Berufslaufbahn, entsprechend seinen persönlichen Gaben, hat ihn zum Begründer des modernen Klavierspiels gemacht, insofern er in seinem „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen" (1753—1762. 2 Teile) das im „Wohltemperierten Klavier" verschlossene, einer späteren Nachwelt vorbehaltene herrliche Vermächtnis Johann Sebastians für die damalige Gegenwart flüssig gemacht und das Klavierspiel der klassischen Periode begründet hat („aus der Seele muß man spielen, und nicht wie ein abgerichteter Vogel"). Er ist es ferner, der den Klassikern der Instrumentalmusik die Musikform übermittelt hat, in welche sie die Offenbarungen ihres Genius gegossen haben, die Sonate. Erfunden oder wesentlich neu geschaffen hat er diese Form nicht. Ihr Urheber, sowohl wenn man die Sonate als zyklisches Ganzes im Auge hat, wie wenn man an die Sonatenform als die der freien, thematischen Entwickelung im Gegensatze zu dem streng gebundenen polyphonen Stile denkt, ist

Digitized by Google

Antonio Vivaldi mit seinen Violinkonzerten. Johann Sebastian Bach hat sie gekannt und eine Anzahl derselben auf das Klavier übertragen. Die Komposition von Sonaten ist unter den deutschen Musikern zur Zeit Karl Philipp Emanuel Bachs nichts Neues gewesen (s. o.). Gottfried Heinrich Stölzl (1690 bis 1749) mit einer „Enharmonischen Sonate" (Largo, Fuge, Dolce), Johann Adolf Hasse (1699—1783), Georg Benda (s. o.), Johann Friedrich Reichardt (1752—1814)[1]), Ernst Wilhelm Wolf (s. o.) u. a. lassen die Entwickelung der Form erkennen. Nicht bloß die Satzweise, auch die Zahl der Sätze wechselte, wenngleich die Dreizahl die Regel war. — Ausdrücklich aber berufen sich Haydn wie Mozart auf Karl Philipp Emanuel Bach als den, von welchem sie mit Bewußtsein Form und Schreibweise empfangen haben. Haydn sagt: „Wer mich gründlich kennt, der muß finden, daß ich dem Emanuel Bach sehr vieles danke, daß ich ihn verstanden und fleißig studiert habe; er ließ mir auch selbst ein Kompliment darüber machen"[2]). Und Mozart, der Bach einst in Hamburg besuchte, soll zu Doles in Leipzig gesagt haben: „Er ist der Vater, wir sind die Buben. Wer von uns etwas Rechtes kann, hat's von ihm gelernt"[3]). In seinen Sonaten („Sei Sonate per Cembalo" 1742, „Würtemberg-Sonaten" 1745, „Sechs Sonaten für Klavier mit veränderten Reprisen" 1760, „Sechs leichte Sonaten" 1766) hält sich Bach an die Zahl von drei Sätzen; die thematische Durchführung ist freilich noch eine weit einfachere, zum Teil dürftigere als bei den Wiener Klassikern. Erst Mozart war es, der nach Umfang und Inhalt die Sonatenform zur Vollendung brachte. Auf den Schultern Bachs stehen vor allem sein jüngerer Bruder und Schüler Johann Christian Bach[4]), geb. 1735 zu Leipzig, † 1782 zu

[1]) Vgl. H. M. Schletterer, J. Fr. Reichardt. Bd. I. 1865. (Unvollendet.) — C. Lange, J. F. Reichardt. Halle 1902. — W. Pauli, J. Fr. R. . . . Berlin 1903. Eine Neuausgabe der anziehenden Schriften des ausgezeichneten Mannes ist beabsichtigt. Reichardts historische Bedeutung besteht darin, daß er der Schöpfer des „Liederspiels" wurde und daß seine von Goethe hochgeschätzten Lieder eine bedeutsame Stellung zwischen den trocken-einfältigen Odenkompositionen der Berliner Schule und Frz. Schubert einnehmen. Vgl. Friedländer a. a. O. Eine Auswahl seiner Lieder gab H. Wetzel heraus.

[2]) C. F. Pohl, Joseph Haydn. Berlin I, 1. S. 130 ff.

[3]) Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst (1824—1832). 3. Aufl. Leipzig 1868. IV. S. 309.

[4]) Vgl. M. Schwarz, J. Chr. Bach. Sammelb. d. J. M. G. II. Bitters

London, der sogenannte „Mailänder" oder „Londoner" Bach, Nikolaus Joseph Hüllmandel (1751 in Straßburg geboren, † in London 1823), der deutschen Musikgeschmack in Frankreich verbreitete und mit seinen wertvollen Sonaten und Trios Anerkennung fand, und Johann Wilhelm Häßler aus Erfurt, geb. 1747, der als Virtuose in England reiste und sich in St. Petersburg ansiedelte, wo er 1822 starb. Häßlers frisch und gesund empfundene Werke umfassen Klaviersonaten, Konzerte, Fantasien, Orgelstücke und Lieder[1]).

Kaum geringer als der Einfluß Philipp Emanuel Bachs *auf* die klassische Epoche ist der des gediegenen Johann Joseph Fux[2]) (geb. 1660, † 1741) anzuschlagen, welcher 40 Jahre lang als Oberkapellmeister zu Wien unter den Kaisern Leopold I., Joseph II. und Karl VI. gewirkt hat. Er verband mit der Gewandtheit und Natürlichkeit der italienischen Schule deutschen Ernst und deutsche Strenge; die Solidität seiner Satzweise war anerkannt, wie er denn einer der ersten Kontrapunktiker seiner Zeit, jedenfalls aber deren erster Theoretiker gewesen ist. Seiner Opernkomposition war ohne Frage seine Gründlichkeit in Satz und kontrapunktischer Entwickelung wenig günstig. Von seinen zahlreichen Kirchenkompositionen (Messen, Motetten usf.) behaupten viele heute noch ihren Wert. Durch sein berühmtes Lehrbuch des Kontrapunkts „Gradus ad Parnassum" ist er, wenn auch damals nicht mehr unter den Lebenden, der Lehrmeister Haydns und Beethovens geworden, von denen der erstere als Kapellknabe zu St. Stephan seinen Sarg begleitete. Seine Schüler, Gott-

---

Urteil (s. o.) über den für die Entwickelungsgeschichte des modernen (Wiener) Stiles wichtigen Meister ist abzulehnen. Mozart schätzte den jüngsten Sohn Joh. Sebastians sehr hoch. Seine Werke umfassen Opern, Kirchenkompositionen und instrumentale Arbeiten. In London begründete J. Chr. Bach mit dem Konzertmeister K. Fr. Abel die nach beiden benannten Konzerte (1775), die für England dieselbe Bedeutung gewannen, wie sie die Concerts spirituels in Frankreich hatten.

[1]) Neuausgaben bei Litolff, in Riemanns „Schule des Vortrags". Vgl. Allg. Mus. Ztg. II, 635. — G. Webers Cäcilia II. — L. Meinardus in der Allg. Mus. Ztg. 1865.

[2]) Vgl. L. v. Köchel, J. J. Fux. 1872. — E. Schnabel, J. J. Fux, der österr. Palestrina. 1895. — Auswahl der Werke in D. d. T. i. Ö. I, 1; II, 1; IX, 2. Fux' Stellung ist nicht richtig angegeben: so groß er als Kontrapunktiker war (Missa canonica z. B.), so rückständig war er als Theoretiker, da er in der Zeit der aufblühenden modernen Musik noch die Theorie der Kirchentöne vertrat. In die Gegenwart ragt Fux durch die Arbeiten von E. Grell und H. Bellermann hinein.

Digitized by Google

lieb Muffat, der berühmte Oegelmeister (s. o.), und Georg Christoph Wagenseil[1]) (1715—1777), haben auf das Klavierspiel harmonisch vertiefend eingewirkt, während der schreibselige Johann Wanhal (1739—1813) dem Dilettantismus entgegenkam.

Wien wird jetzt die Heimat der Tonkunst, ja der tonangebende Mittelpunkt des musikalischen Lebens, die klassische Stätte der Musik.

Von dem ernsten, in erster Linie die schulmäßige Gediegenheit pflegenden protestantischen Norddeutschland geht die Entwickelung nun auf das katholische, lebensfrohe, heitere, ein fröhliches Genußleben verstattende Österreich über. Schon mit Emanuel Bach hatte die Tonkunst die Richtung auf die gebildete Gesellschaft eingeschlagen, und zwar konnte nur die Gesellschaftsschicht dabei in Betracht kommen, welcher Reichtum und Stellung einen frohen und behaglichen Lebensgenuß erlaubten: in Hamburg die kaufmännische Aristokratie, in Österreich der begüterte Adel. Einen eigentlich gebildeten Mittelstand, der tonangebend auf das geistige Leben eingewirkt hätte, gab es noch nicht; die „Gebildeten", d. h. die, welche durch Kunst oder Gelehrsamkeit irgendwie von hervorragender Bedeutung waren, fanden noch Raum als „Salz" in der Adelsgesellschaft, welche das Privilegium feiner Bildung ausschließlich beanspruchte und ihrerseits darauf hielt, daß die Vertreter des Geburtsadels auch wirklich den Ton feiner Geistesbildung sich erringen und in der Gesellschaft betätigen mußten.

Die Musik wird in diesen Kreisen ein bedeutungsvoller Faktor des gesellschaftlichen Genußlebens. So tief sie aber auch von den adeligen Kennern aufgefaßt werden mochte, sie war doch immerhin Sache des Genusses, und hieraus erklärt es sich, daß die Tonkunst, gegenüber dem strengen und ernsten Charakter der norddeutschen, in der Kirche wurzelnden Musik, jetzt etwas Genußfrohes, den Stempel sonniger Freudigkeit erhält. Auf die Norddeutschen, „die" nach Reichardts Worten „alle an die Bachsche Schule gebunden waren", mochte diese froh stimmende Helle der Wiener Tonkunst leicht den Eindruck der Leichtfertigkeit machen. Dasselbe Merkmal, welches

[1]) Wagenseils historische Stellung ist dadurch gegeben, daß er als einer der ersten die Mannheimer Sonatenform auf das Klavierkonzert anwendete. Eine besondere Physiognomie weisen seine Kompositionen (Sinfonien, Konzerte, Divertimenti usw.) nicht auf. Vgl. D. d. T. i. Ö. XV, 2.

Digitized by Google

uns das einseitige Eifern norddeutscher Meister gegen „das Gemozarte" begreiflich macht, erklärt uns auch die große Volkstümlichkeit, welche die Werke der Wiener gewonnen haben, weil sie dem Ernste der Schule gegenüber eine gewisse sinnliche Frohheit, eine unerschöpfliche Frische und einen jugendlichen Glanz ausstrahlten, wie man's noch bei keinem Musiker bisher gefunden hatte. Es erinnerte diese neue Musik an die Leichtlebigkeit der Italiener; aber vor diesen hatten die Wiener doch wieder die deutsche Gründlichkeit und Gediegenheit voraus. Die Leichtlebigkeit des Österreichers, die Sinnenfreude, welche sich gerne im Gefolge des Katholizismus *findet*, war bei diesen Meistern gepaart mit deutscher Herzlichkeit und künstlerischer Gewissenhaftigkeit, so daß ihre Meisterwerke eine überaus glückliche Verbindung des Guten der norddeutschen Schule mit dem Schönen der italienischen darstellen.

1. Joseph Haydn[1]).

1. Joseph Haydn wurde in der Nacht vom 31. März auf den 1. April 1732 zu Rohrau, einem Dorfe in Niederösterreich,

[1]) Quellen: S. Mayr, Brevi notizie storiche della vita . . . di Gius. Haydn. 1809. — G. A. Griesinger, Biographische Notizen über Joseph Haydn. Leipzig 1810. — A. Ch. Dies, Biographische Nachrichten von Joseph Haydn. Wien 1810. — G. Carpani, Le Haydine ovvero lettere su la vita e le opere del celebre Maestro Gius. Haydn. 2. Aufl. Padua 1823. — A. de la Fage, Sur la vie et les ouvrages de Joseph Haydn. Paris 1841. — Th. G. von Karajan, J. Haydn in London 1791 und 1792. Wien 1861. — K. v. Wurzbach, Joseph Haydn und sein Bruder Michael. Wien 1862. — A. Reißmann, Joseph Haydn. Sein Leben und seine Werke. Berlin 1879. — C. F. Pohl, Mozart und Haydn in London. 1867. — Derselbe, Joseph Haydn. I. Band, 1. Abt. Berlin 1875. (Im Vorworte dieses ersten Spezialwerkes von Bedeutung und Sicherheit über Haydn siehe weitere Quellen.) 2. Abt. 1882. — Derselbe, J. Haydn (in Grove's Dictionary). — F. X. Kuhač, J. Haydn i Hravatske Narodn popieska 1890. — F. C. Hadden, G. Thomson (Briefwechsel mit Haydn). 1898. — Derselbe, J. Haydn. 1902. — L. Wendschuh, Über Haydns Opern (Diss.) 1896. — W. H. Hadow, A Croatian composer. 1897. — O. Harrach, Rohrau. 1906. — Karl Krebs, Haydn, Mozart, Beethoven. 1906. — L. Schmidt, J. Haydn. (In Riemanns „Berühmte Musiker".) 2. Aufl. 1907. — M. Brenet, J. Haydn (in Chantavoine's Maîtres de la musique). 1909. — G. Adler, Festrede auf Haydn. Bericht über den III. Kongreß der J. M. G. 1909. (Vgl. daselbst auch S. 529, 542, 683 usw.) Vgl. ferner Nr. 15 des Bulletin français de la S. I. M. (Vgl. Zeitschr. der J. M. G. 1910. S. 152 f.) — Die Beendigung von Pohls Werk hat Eusеb. Mandyczewski übernommen. Eine Gesamtausgabe der Werke (Leipzig, Breitkopf & Härtel) ist in Vorbereitung. Erschienen sind 3 Bände (Sinfonien) 1910.

Digitized by Google

geboren. Der Vater, Matthias Haydn, war ein einfacher, mäßig begüterter Wagner, die Mutter Maria, geb. Koller, eine kindlich fromme, arbeitsame und pünktliche Frau. Haydn war das zweite von zwölf Kindern. Frühe wurde er zu Fleiß und Sparsamkeit angehalten. „Meine Eltern", sagt er selbst, „haben mich schon in der zartesten Jugend mit Strenge an Reinlichkeit und Ordnung gewöhnt; diese beiden Dinge sind mir zur zweiten Natur geworden." Religiosität bildete den Grundzug des Hauses, dem der Ton der Fröhlichkeit nicht fehlte. Der Vater, der neben dem Handwerk „von Natur aus ein großer Liebhaber der Musik war", besaß eine hübsche Tenorstimme und hatte auf seiner Wanderschaft die Harfe spielen gelernt. Die Lieder, welche Vater und Mutter am Feierabend, zumal an den Sonntagen, anstimmten, bildeten die ersten musikalischen Eindrücke des Knaben, der sich gern zu der Eltern Füßen setzte und, wie er selbst später erzählt, „dem Vater alle seine simblen kurzen Stücke nachsang". Die auffallende Begabung des Kleinen für Musik, insbesondere für das rhythmische Element in derselben, wurde auch von anderen, so von dem Schulmeister, bemerkt. Als der Schulrektor Johann Mathias Frankh zu Hainburg, ein Verwandter der Familie, einmal zu Besuch herüberkam, wurde der Gedanke angeregt, den Knaben zum Musiker ausbilden zu lassen. Zu diesem Zwecke wurde er dem Vetter zur Erziehung übergeben, und Haydn siedelte, fünf Jahre alt, in dessen Haus nach Hainburg über. Hier lernte er in strenger und harter Schule sämtliche Instrumente des Orchesters spielen. Was ihm dieser Unterricht gegeben, hat der Meister selbst später mit rührendem Humor ausgesprochen: „Ich verdanke es diesem Manne noch im Grabe, daß er mich zu so vielerlei angehalten hat, wenn ich auch mehr Prügel als zu essen bekam". Es war für den späteren Instrumentalkomponisten Haydn von besonderer Wichtigkeit, daß er schon früh die Individualität jedes Orchesterinstrumentes nach Charakter und Leistungsfähigkeit praktisch kennen lernte, und es ist bezeichnend, daß das erste Instrument, auf dem der fünfjährige Knabe sich öffentlich hören lassen mußte, die — Pauke war. Die Not machte ihn zum Paukenkünstler. Der Paukenschläger war verstorben. Eine Kirchenmusik am St. Florianstage ohne Pauke war nicht denkbar. Es blieb nichts anderes übrig, als zu dem rhythmisch so wohlbegabten Kleinen zu greifen, der seine Aufgabe, bei der Prozession zum Ergötzen der Gemeinde mutig hinter der

Digitized by Google

Pauke einhermarschierend, zu voller Zufriedenheit löste. 1738 kam der K. Hofkompositor und Domkapellmeister zu St. Stephan in Wien, Georg Reutter[1]), nach Hainburg, um sich nach begabten Knaben zur Ergänzung seines Kapellchores umzusehen. Er wurde aufs Haydns „schwache, doch angenehme Stimme" aufmerksam und erbot sich, ihn in das Kapellhaus am St. Stephansdome als Chorknaben aufzunehmen. 1739 trat Haydn dort ein.

Er erhielt nun geordneten Unterricht in Latein, Religion, Rechnen, Schreiben und Musik. Der Unterricht in dieser erstreckte sich auf Gesang, Klavier und Violine, und Haydn rühmt in seiner autobiographischen Skizze[2]), daß er „von sehr guten Meistern" das Klavier und die Violine erlernt habe. Theoretischen Unterricht bekam Haydn im Kapellhause nicht. Nur zwei Lektionen hat ihm Reutter während der ganzen Zeit seines Aufenthaltes daselbst erteilt. Um so eifriger betrieb der junge Künstler auf eigene Faust theoretische Studien nach Fux' „Gradus ad Parnassum" und Mattheſons „Vollkommenem Kapellmeister". Als 1745 sein jüngerer Bruder Michael in das Kapellhaus aufgenommen wurde, hatte er sich durch eigenen Fleiß so weit gefördert, daß er demselben den theoretischen Unterricht mit Erfolg erteilen konnte. „Das Talent lag freilich in mir, dadurch und durch vielen Fleiß schritt ich vorwärts", sagt Haydn selbst[3]).

Mit der Mutierung seiner Stimme verlor er im November 1749 die Chorknabenstelle und damit den Unterhalt im Kapellhause. Fürs erste ohne Aussicht und ohne Hilfe von irgendeiner Seite her, sich selbst überlassen, stand der 18jährige unerfahrene Jüngling auf der Straße. Nichts nannte er sein Eigen als die abgetragenen Kleider, die er auf dem Leibe hatte. Von den unbemittelten, kinderreichen Eltern konnte er auf keine Unterstützung rechnen. Im Freien, auf einer Sitzbank in den Straßen der großen Stadt, bringt er die erste Nacht zu. So trifft ihn am Morgen der Chorist an der Hof-

[1]) G. Reutter (Vater), 1656—1738; vgl. D. d. T. i. Ö. XIII, worin einige Proben seiner Musik. Der Sohn, J. Ad. K. Georg (1708—72), wurde 1738 Nachfolger seines Vaters am Stephansdome. Er hat Opern, Oratorien und Kirchenmusik usw. komponiert, die wenig Wert besitzen. (Vgl. D. d. T. i. Ö. XV.) Eine Studie über Reutter jun. von L. Stollbrock siehe in V. Schr. f. M. W. VIII.

[2]) Pohl, a. a. O. I. 1. S. 382.

[3]) Griesinger a. a. O. S. 10.

Digitized by Google

pfarrkirche zu St. Michael, Spangler, ein guter Bekannter. Ihm klagt er seine Verlassenheit, und der gutherzige Mann, der mit Weib und Kind selbst nur eine Dachkammer innehat, nimmt ihn den Winter über zu sich. Haydn suchte sich nun durchzuschlagen, so gut es ging. Er „geigte bei den verschiedensten Gelegenheitsmusiken gassatim", wie er sich später ausdrückte, schrieb Noten ab, arrangierte allerhand Musik und griff eben zu, wo es etwas zu verdienen gab. Die Eltern, als sie von seiner Lage hörten, rieten dazu, „geistlich zu werden", und einmal dachte Haydn daran, bei den Serviten einzutreten, um sich endlich einmal satt essen zu können. Aber er ließ den Gedanken gleich wieder fahren, er wollte „kein Geistlicher werden". Da tat sich ihm in der Stunde der äußersten Not ein gutes Herz auf; der Posamentierer Johann Wilhelm Buchholz[1]) lieh dem Jüngling ohne Interessen 150 fl. zum Fortkommen.

Nun konnte sich Haydn eine eigene Wohnung suchen. Es war eine Dachkammer im 5. Stock, die er mietete. Aber er hatte sie für sich allein und konnte seinen Studien obliegen. Waren die nächsten acht Jahre auch solche, da er sich „in Unterrichtung der Jugend kummerhaft herumschleppte", so war er ja von Hause aus nicht verwöhnt, Humor, jugendliche Frische und der künstlerische Genius halfen ihm über alles Widerwärtige hinweg. Er erzählt selbst: „Wenn ich an meinem alten, von den Würmern zerfressenen Klavier saß, beneidete ich keinen König um sein Glück". In dieser Zeit des Ringens um äußere und innere Selbständigkeit fielen ihm die „Sonaten für Kenner und Liebhaber" von Philipp Emanuel Bach in die Hände; diese bildeten die Muster und die Grundlage seines eigenen Schaffens; denn wo Phil. Em. Bach aufhörte, eben da knüpfte Haydn an. „Wer mich gründlich kennt", sagt er selbst, „der muß wissen, daß ich dem Emanuel Bach sehr vieles verdanke, daß ich ihn verstanden und sehr fleißig studiert habe."

In demselben Hause, dessen Mansardenstube der junge Künstler innehatte, wohnte der gefeierte Operntextdichter Metastasio und die mit demselben nahe befreundete Familie Martines. Haydn gelangte

[1]) Vielleicht auch der bürgerliche Marktrichter Anton Buchholz. Siehe Pohl a. a. O. I, 1. S. 120.

Digitized by Google

„zu der Ehre", der Tochter Marianne von Martines Klavierstunden geben zu dürfen. Bei dieser Gelegenheit lernte er den italienischen Opernkomponisten und Gesanglehrer Porpora kennen, der ihn als Begleiter für seine Singstunden annahm und ihm dafür Unterricht in der Komposition erteilte. Zwar mußte Haydn in dieser Stellung viel schlucken, denn der maestro behandelte ihn wie seinen Bedienten, aber Haydn lernte dafür „die echten Fundamente der Setzkunst"[1]). Außerdem gab ihm diese Dienstleistung Gelegenheit, mit Männern wie Wagenseil, Gluck, Dittersdorf bekannt zu werden. Freundliche Sonnenblicke gewährten dem frischen und strebsamen Meister Einladungen des Herrn von Fürnberg auf Weinzirl, der in seinem Hause ein Quartett hielt, das aus dem Pfarrer des Ortes, dem Verwalter, Haydn und dem Violoncellisten Albrechtsberger bestand. Hier fand Haydn die erste Veranlassung zur Komposition von Streichquartetten, und dank der freundlichen Ermunterung, die ihm hier zuteil wurde, entstanden von 1754 ab die ersten 18 Streichquartette. Durch Empfehlungen Fürnbergs erhielt Haydn im Jahre 1759 die Stelle eines Kapellmeisters bei dem Grafen Morzin in Lukaver; in dieser Stellung komponierte er 1759 seine erste Sinfonie. Verhängnisvoll wurde ihm das Jahr 1760, indem Haydn die Tochter des „hofbefreiten Perückenmachers" Johann Peter Keller, Maria Anna Aloysia Appollonia, heimführte, nicht aus Liebe — denn seine Liebe gehörte der jüngeren Schwester, die ins Kloster getreten war —, sondern aus Pietät. Die Ehe war nicht glücklich. Die Erwählte war des Menschen und des Künstlers nicht würdig, herrschsüchtig, eifersüchtig, verschwenderisch und bigott. „Ihr ist es gleichgültig, ob ihr Mann ein Schuster oder ein Künstler ist", äußerte sich Haydn einmal. Geduldig hat er es aber 40 Jahre lang neben der unbequemen, ihn wenig verstehenden Frau ausgehalten.

Das Jahr 1761 brachte unserem Meister die Stellung des zweiten, das Jahr 1766 die des ersten Kapellmeisters bei dem Fürsten Esterhazy in Eisenstadt. Haydn siedelte sich dort an. 1769 wurde die Kapelle nach Schloß Esterhaz verlegt, 1790 aber, nach dem Tode des Fürsten, von dessen Nachfolger aufgelöst. In diesem Jahre zog Haydn, mit ansehnlicher Pension (1400 fl.) bedacht, wieder nach

[1]) Autobiogr. Skizze bei Pohl I, 1. S. 382.

Digitized by Google

Wien. Die neue Stellung machte es ihm vor allem zur Pflicht, fleißig zu komponieren; ein treffliches Orchester, welches ihn verstand und würdigte, brachte seine Kompositionen sofort zur Aufführung. Hier reifte Haydn schnell zur Meisterschaft heran. Schon früher waren, ohne sein Vorwissen, Werke von ihm gedruckt worden. Der große Absatz, den die gefälligen, sorgfältig und gründlich gearbeiteten und doch reizend melodischen Sachen gefunden hatten, machte seinen Namen mehr und mehr berühmt, ohne daß er selbst sich dessen in seiner Bescheidenheit bewußt war.

In den dreißig Jahren, welche Haydn teils zu Eisenstadt, der Residenz des Fürsten, teils zu Wien zubrachte, entstanden die meisten seiner Werke, und allem nach war er in dieser Stellung glücklich und zufrieden. Der Violinist Joh. Peter Salomon (1745—1815) aus Köln, welcher in London Konzerte von klassischer Musik veranstaltete, hatte Haydn schon früher zu einer Reise nach London bewegen wollen; aber der Meister hatte aus Anhänglichkeit an seinen Fürsten entschieden abgelehnt.

Erst als dessen Tod das Verhältnis löste, gelang es Salomon, Haydn nach England zu entführen. Am 15. Dezember 1790 trat der Meister die Reise an und fand in London, was ihm Deutschland im großen bis jetzt noch versagt hatte, so sehr er auch in einzelnen Kreisen anerkannt war, enthusiastische Verehrung, reichen, materiellen Lohn und den Doktortitel von Oxford. Während des Verleihungsaktes wurde die „Oxford-Sinfonie" gespielt. Seine Schaffenskraft wurde durch diesen Erfolg mächtig angespornt. Es entstanden in London die herrlichen sogenannten 12 Londoner Sinfonien, die ewig jungen, die auch jetzt noch nicht fleißig genug aufgelegt werden können.

Im Juni 1792 kehrte er, mit Ruhm und Ehre bedeckt, nach Deutschland zurück. Sein Weg führte ihn über Bonn, wo ihm Beethoven vorgestellt wurde, der 1792—1794 sein Schüler wurde. 1794 entschloß sich Haydn zu einer zweiten Reise nach England, die nicht weniger reich an Triumphen war. 1795 reiste er über Hamburg, Berlin und Dresden nach Wien zurück. Hier kaufte er sich ein ländlich gelegenes Haus und lebte in behaglicher Unabhängigkeit seinen Kompositionen und dem Unterrichte seiner Schüler. In den letzten Jahren war er ans Zimmer gefesselt. Er erlebte noch das Einrücken der Franzosen in Wien, für den Urheber der österreichischen

Digitized by Google

Nationalhymne ein bitterer Schmerz, und starb am 31. Mai 1809.

Er hat im ganzen etwa 104 Sinfonien, 77 Streichquartette, 35 Klaviertrios, 30 Streichtrios, eine Menge von Konzerten (darunter 2 neu aufgefundene für Violine) und Sonaten, 24 Opern, Oratorien, etwa 42 Lieder und Duette, Messen, Requiems, Offertorien und zahllose Motetten, Tänze, Märsche, Lieder u. a. komponiert. Die Früchte der Muse seiner letzten Jahre waren die Oratorien: „Die Schöpfung", „Die Jahreszeiten" und „Die sieben Worte"[1]).

2. Haydns Persönlichkeit kennzeichnet schlichte Einfachheit, Treue[2]) und Selbstlosigkeit, gepaart mit seltener Pünktlichkeit im gesamten Tun und Lassen und mit einer kindguten, durchaus naiven Frömmigkeit.

An die Spitze seiner Partituren pflegte er die Worte „In nomine Domini" oder „Soli Deo gloria", an den Schluß die Worte „Laus Deo" zu setzen. Er selber dankte Gott, „der ihn vor Hochmut bewahrt habe", und wenn er, ein 76jähriger Greis, bei der Aufführung der Schöpfung, als die Stelle „Es werde Licht" jubelnden Beifall weckte, abwehrend die zitternden Hände ausstreckte und sprach: „Nicht von mir, es kommt von oben!", so war das bei ihm keine leere Phrase, sondern der Ausdruck seiner innersten Überzeugung und Denkweise. Erzählt er doch gerade in Beziehung auf die „Schöpfung", daß er „noch nie so fromm gewesen" sei als während der Zeit, in welcher er an diesem Werke gearbeitet habe: „Täglich fiel ich auf meine Knie nieder und bat Gott, daß er mir Kraft zur glücklichen Ausführung dieses Werkes verleihen möchte". Und ein andermal: „Wenn es mit dem Komponieren nicht weitergehen wollte, so ging ich mit dem Rosenkranz im Zimmer auf und ab und betete einige Ave, und dann kamen die Ideen wieder".

Seine Kunst war ihm eine Gabe Gottes und jeder glückliche Gedanke ein besonderes Gnadengeschenk. Daraus erklärt sich seine Neidlosigkeit und Selbstlosigkeit in Anerkennung anderer. Wie bescheiden er allezeit dem jungen Mozart den ersten Rang zuerkannte,

[1]) Vgl. A. Sandberger, Zur Entstehungsgeschichte von H.'s „Sieben Worten" . . . (Peters-Jahrbuch 1904).

[2]) Ein Augenzeuge erzählt, daß Haydn, wie er, von London als ein weltberühmter Mann zurückgekehrt, zum erstenmal sein väterliches Haus betrat, auf der Schwelle der Wohnstube niedergekniet sei und sie geküßt habe!

Digitized by Google

ist durch zwei Äußerungen von ihm verbürgt: „Ich weiß, daß Mozart der größte Komponist ist, den die Welt gesehen hat“ und (es handelte sich darum, daß er für Prag gleichfalls, wie Mozart, eine Oper schreiben sollte) „Da hätte ich viel zu wagen, indem der große Mozart schwerlich jemand anders an der Seite haben kann. — Mich zürnt es, daß dieser einzige Mozart noch nicht bei einem kaiserlichen oder königlichen Hofe engagiert ist.“

Die fromme Bescheidenheit, mit welcher er in allen seinen Werken Gottes Gabe sah, ließ ihn auf Pietät auch bei seinen Schülern dringen, welche auf ihre ersten gelungenen Werke die Bezeichnung „élève de Haydn“ setzen mußten. Die naive katholische Frömmigkeit, die freilich auch etwas äußerlich an der Observanz klebte, war eine unüberwindliche Schranke zwischen ihm und dem mit energischem, tief bohrendem Denken begabten Beethoven, den er einmal einen „Atheisten“ nannte.

Haydns künstlerische Bedeutung liegt hauptsächlich in dem, was er auf dem Gebiete der Kammer- und der Instrumentalmusik geleistet hat.

Er hat dem Orchester die Zunge gelöst, hat es seine Muttersprache gelehrt, indem er die einzelnen Instrumente individualisierte[1]). Das Streichquartett wird zum geistreichen Gespräch von vier realen Individualitäten; jedes Instrument ist charakteristisch behandelt und das Thema in bezeichnender Weise jedem Instrumente angepaßt. In dem Orchester, das noch bei Gluck nur ein allgemeines Kolorit trug, wird es bei Haydn lebendig: er hat durch langjährige Vertrautheit jedem Klangkörper seinen Eigenton abgelauscht. „Ich war auf keinem Instrument ein Herenmeister, aber ich kannte die Kraft und Wirkung aller“[2]). Er hat eine so große Virtuosität in der technischen Behandlung der Orchestermasse gewonnen, daß diese zu einem schön und sorgfältig gegliederten Organismus wird, in welchem jedes Individuum seine selbständige Bedeutung erhält und ihr

[1]) Haydn ist der erste Vollender dessen, was die Graupner, Stamitz, Richter, Gluck anbahnten. Weder die Vollendung der Sonatenform durch Herausarbeitung der thematisch gegensätzlichen Momente und die Ausbildung der Durchführung noch die Individualisierung der Instrumente oder die Einführung des Menuettes in die Sinfonie sind ausschließlich Verdienste Haydns. Allein der Wert seiner Kompositionen mißt sich nicht nach diesen Dingen. Ihre Erwähnung erschien nur im Interesse des historischen Zusammenhanges notwendig.

[2]) Griesinger a. a. O. S. 119.

Digitized by Google

gemäß behandelt wird. Das Orchester wird unter seiner Hand zum Widerhall der vielstimmigen Natur: es trillert, zwitschert, schäkert, lacht und jubelt, alles ist voll Sonnenschein und Leben. Denn das Grundgepräge seines ganzen Schaffens ist das fröhlicher, sonniger Jugendlichkeit und unerschöpflicher Frische. Dankbar nimmt Haydn die Gedanken hin, die ihm „von oben" zukommen, und verfolgt sie mit einer Pietät, mit einer naiven Freude, mit einem *unverwüstlichen* Humor und einer unermüdlichen Treue, daß auch der Hörer unwillkürlich davon mit fortgerissen wird. Ist doch der Meister selbst bis in das höchste Alter ein Kind im edelsten Sinne des Wortes geblieben! Solange die Musik die Bestimmung hat — und diese hat sie jedenfalls, wenn es auch nicht ihre einzige und letzte ist —, die Fesseln, welche das alltägliche Leben mit seinen Sorgen und Widerwärtigkeiten dem Menschengemüte anlegt, freundlich zu lösen und den Geist unvermerkt in die sonnige Unschuld und Harmlosigkeit der goldenen Kindheit hinüberzuleiten, so lange wird „Vater Haydn" jung bleiben und werden seine Klänge die Herzen erquicken und erfrischen.

Diese sonnige Heiterkeit hängt nahe zusammen mit der peinlichen Sauberkeit und Pünktlichkeit, welche Haydn, der nie komponieren konnte, wenn er nicht salonfähig angezogen war, in seinem Schaffen kennzeichnet. Da ist alles bis zum letzten reinlich und nett, fertig und korrekt; da findet sich nichts Störendes, Hemmendes, Ungehöriges, nichts, was nicht zur Sache gehörte oder nur da wäre, weil es interessant ist.

Solche Fertigkeit und Reinlichkeit in der Arbeit gibt Haydns Werken das Aussehen der unmittelbarsten Natürlichkeit, so daß man den Eindruck hat, so müsse es sein, und meint, es sei alles gleichsam nur aus dem Ärmel geschüttelt; aber es ist in Wahrheit das Resultat überaus treuer Sorgfalt und gründlichen Studiums, jahrelang geübter Pünktlichkeit und großer Strenge gegen die eigene Phantasie. Schon darum, weil ein Werk, das alle irdische Schwere und alle Spur der Arbeit abgelöst hat, gerade auf die größeste Kunst und ernstlichste Arbeit zurückweist, kann Haydn den Jüngern der Kunst nicht nachdrücklich genug als Muster empfohlen werden. Der alte Herr ist viel tiefer und gelehrter, als er es Wort haben will. Wenn seine Musik auch nicht Rätsel zum Nachdenken aufgibt, so ist das in einer so reflexionsreichen Zeit, wie der unsrigen, kein Schade. Bei

Digitized by Google

keinem andern lernt sich die geistvolle Behandlung des Orchesters so leicht wie bei Haydn; denn keiner besitzt die gleiche Durchsichtigkeit, Reinlichkeit und Klarheit, welche sofort die Einsicht in den Bau gestattet.

Auf dem Gebiete der heroischen Oper konnte der naive Stil des Meisters nichts Durchschlagendes schaffen. Zwar hat sich Haydn recht ernstlich eingebildet, mit seiner Musik „etwas" auszudrücken: das zeigen die Überschriften verschiedener seiner Sinfonien und Sinfoniesätze, wie „Gespräch Gottes mit einem verstockten Sünder", „Abreise einer armen befreundeten Familie nach Amerika" (Klagen der Zurückbleibenden, Seefahrt, Rückkehr usw. usw.), Elena Greca, il poltrone usw. Aber ernstlich haben diese Ideen sein Schaffen, das ein rein musikalisches und ausschließlich nach der musikalischen Logik verfahrendes war, nicht beeinflußt. Seine kindlich klare Individualität gestattete ihm nicht den Ausdruck großer Leidenschaften; sein Gebiet war das Einfach-Lyrische und das Naiv-Komische; der Ausdruck des Herzlich-Innigen ist ihm am besten gelungen.

Auf dem Gebiete des Oratoriums schuf er ein Meisterwerk in der „Schöpfung", doch ist dieses Werk kein Oratorium im strengen Sinne, nicht ein Epos, sondern ein lyrisches Idyll von wunderbarer Frische und Jugendschöne. Es wird nicht die große Gottestat in epischer Großartigkeit dargestellt, vielmehr bildet die feiernde Freude eines dankbaren Menschen an den Wunderwerken der Schöpfung, die von einem zum andern sich jubelnd steigert, den idealen Gehalt des Werkes. So lieblich-schön, innig-fromm und erhaben in ihrer Art diese Musik ist, so wenig läßt sie sich mit der von Händels Oratorien vergleichen: es steht da eine von Sonnenschein übergossene, liebliche Landschaft gegen in Erz gegossene Heldengestalten. Die Tonmalereien, welche nicht das Bild der Entstehung, sondern das Wesen des Entstandenen malen, vollenden den Charakter des Idylls. Noch mehr trägt diesen idyllischen Charakter das Oratorium „Die vier Jahreszeiten"[1]; es ist eine musikalische Feier des Landlebens. Das Oratorium „Die sieben Worte des Erlösers am Kreuz" ist ursprünglich reine Instrumentalmusik und verrät diesen Ursprung in allen Teilen. Es ist eine fromme, innige Musik,

[1] Ein bisher unbekanntes Oratorium Haydns, „Die Rückkehr des Tobias", wurde von G. A. Gloßner in der Universaledition herausgegeben.

Digitized by Google

voll herzlicher Andacht, aber ohne kirchlichen Charakter, gleichsam eine andächtige Karfreitagsfeier unter Jesu Kreuz, in der aber nicht die Kirche, sondern das einfache Menschenkind, Vater Haydn selbst, spricht. Überall also, auch in den objektiven Formen der Kirchenmusik, tritt uns das Bild eines kindlich reinen und originalen Gemüts entgegen, und wer Haydn recht kennen gelernt hat, der wird Strauß recht geben: „Man kann ihn nicht kennen, *ohne ihn zu lieben*".

2. W. A. Mozart[1]).

Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus (später Amadé) Mozart wurde am 27. Januar 1756 zu Salzburg geboren, das jüngste unter sieben Kindern. Der Vater, Leopold Mozart, war Vizekapellmeister des Erzbischofs von Salzburg, ein gebildeter, gewandter Mann von hervorragender Umsicht und gründlicher, gediegener musikalischer Bildung[2]). Schon von frühester

[1]) Vgl. F. Niemtschek, Leben des k. k. Kapellmeisters W. A. Mozart. Prag 1798. — G. N. v. Nissen, Biographie W. A. Mozarts. Leipzig 1828. — J. Schlosser, W. A. Mozart. Biographie. Prag 1828. — A. Oulibischeff, Biographie Mozarts, neu herausgegeben von L. Gantter. 1859 ff. — Ritter L. von Köchel, Chronol.-thematr. Verzeichnis sämtl. Tonwerke Mozarts. Leipzig 1862. Nachtrag dazu ebenda 1889. — L. Nohl, Mozarts Briefe. Salzburg 1865. — O. Jahn, W. A. Mozart. Leipzig 1856—59. 4. Aufl. von H. Deiters. I. 1905; II. 1907. — L. Nohl, Mozarts Leben. 2. Aufl. Leipzig 1876. — Derselbe, Mozart nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen. Leipzig 1880. — Derselbe, Mozarts Briefe. 2. Aufl. Leipzig 1877. — G. Nottebohm, Mozartiana. Leipzig 1880. — V. Wilders, Mozart l'homme et l'artiste. Paris 1880. — Fr. Chrysander, Mozarts Jugendjahre. (Allg. Musik. Ztg. 1878, 1882.) — L. Meinardus, Mozart. Ein Künstlerleben. Berlin und Leipzig 1883. — Studien über W. A. Mozart. Herausgegeben von Joh. Ev. Engl. Selbstverlag des Mozarteums. — Mitteilungen für die Mozartgemeinde in Berlin (erscheinen seit 1895). — Berichte des Mozartvereins in Dresden (seit 1897). — H. de Curzon, Essai de Bibliographie Mozartine. 1906. — A. Sandberger, Über zwei ehedem Mozart zugeschriebene Messen. 1907. — Derselbe, Mozartiana. (Peters-Jahrbuch 1901.) — H. Kretzschmar, Mozart in der Geschichte der Oper. (Peters-Jahrbuch 1905.) — Mozarts Werke, herausgegeben von J. Brahms, Franz Espagne, Otto Goldschmidt, Joseph Joachim, Ludwig Ritter von Köchel, Gustav Nottebohm, Karl Reinecke, Ernst Rudorff, Philipp Spitta, Paul Graf Waldersee, Franz Wüllner. Leipzig 1876 ff. — Paul Graf Waldersee, Die Gesamtausgabe der Werke Mozarts. Leipzig 1880. (In der S. M. W. Nr. 7.) Dazu vgl. B. Schr. f. M. W. III, 491 ff.; IV, 351 ff.

[2]) Leopold Mozart lebte vom 14. Nov. 1719—28. Mai 1787. Er schrieb Opern, Instrumentalwerke und geistliche Kompositionen. Auswahl der Werke siehe

Digitized by Google

Jugend an legte Wolfgang einen außerordentlichen Tonsinn an den Tag. Der Vater, in dessen Wesen sich pflichtgetreue katholische Kirchlichkeit mit strenger Gewissenhaftigkeit und humanem Weitblicke verband, machte sich die Ausbildung der „Gottesgabe" in seinem Sohne mit aufopfernder Vatertreue zur Lebensaufgabe. Zu ihrer Lösung befähigte ihn die eigene gründliche theoretische und praktische Bildung in der Musik, die er sich in ernsten Studien erworben hatte und von der sein „Versuch einer gründlichen Violinschule" (Augsburg 1756) ein rühmliches Zeugnis ablegt, insofern in diesem Werke nicht bloß der Meister des Faches, sondern auch der Mann von Wissen und Geschmack sich zu erkennen gibt. Er war erst Kammerdiener bei dem Grafen Thurn, sodann 1743 Hofkomponiteur, 1762 Vizekapellmeister. Die Mutter Anna Maria Pertlin, eine gemütliche Salzburgerin voll frischen, harmlosen Humors und von offenem Sinn für die heiteren Seiten des Lebens, wartete der Haushaltung mit verständiger Treue und ließ die Überlegenheit des Mannes nach allen Seiten hin gewähren. Wolfgang war außerordentlich zarten und liebebedürftigen Gemütes; mit sorglicher Vorsicht hielten Vater und Mutter alles fern, was den Frieden und die ruhige Entwickelung des Kindes stören konnte. Es war die Atmosphäre treuer Liebe, in welcher Mozart seine Kindheit verbrachte; der Hausstand war auf kirchliche Religiosität und strenge Sittlichkeit gegründet, und auf diesem Grunde erhob sich ein gemütvolles, selbst die Magd, den Vogel und den Hund Bimberl mit herzlicher Liebe umfassendes Familienleben. Bei aller rücksichtsvollen Zartheit und Sorgsamkeit drang der Vater Mozart, gemäß seiner eigenen Natur, in der Erziehung auf strenge Ordnungsmäßigkeit und Pünktlichkeit in allen Stücken. Unnachsichtig forderte er die mögliche Leistung und verlangte dabei die größte Genauigkeit und unbedingte Gewissenhaftigkeit.

Schon im vierten Lebensjahre erhielt der junge Wolfgang Klavierunterricht in Gemeinschaft mit seiner Schwester Maria Anna, dem „Nannerl". Von den Mythen, welche liebender Enthusiasmus über Mozarts Jugend reichlich gebildet hat, bleibt unter allen Umständen das, daß Mozarts Talent wirklich ungewöhnlich war, wie denn auch

in D. d. T. i. B. XI, 2. — Vgl. J. E. Engl, Aus Leop. und des Sohnes W. Mozarts irdischem Lebensgange. 1902. — M. Friedländer, L. Mozarts Klaviersonaten. („Die Musik" IV.)

Digitized by Google

weniger von einer eigentlichen Entwickelung als von einer durch weise Erziehung geleiteten, stets wachsenden Entfaltung seiner reichen Gaben zu reden ist. Am Leben im Hause und an der Entwickelung der Geschwister, die von den sieben Kindern allein übriggeblieben waren, nahmen besonders Johann Andreas Schachtner, seit 1754 Hoftrompeter, ein literarisch wohlgebildeter Mann, und der Professor am Gymnasium zu Salzburg, Placidus Scharl, *lebendigen* Anteil.

Als Mozart sechs Jahre alt war, machte der Vater die erste Konzertreise mit beiden Kindern nach Wien und München (1762). Der Beifall und Enthusiasmus, den sie fanden, galt ohne Zweifel in erster Linie den Wunderkindern, nur in zweiter der Kunst; das einzigartige Talent erregte Staunen und Bewunderung. Ganz so auch auf einer zweiten, 1763 unternommenen Reise nach Paris, London und Holland. In Paris erschienen bei Gelegenheit dieser Reise Mozarts erste Werke, vier Sonaten für Klavier und Violine. In London gewann er die Liebe Johann Christian Bachs[1]), des jüngsten Sohnes Johann Sebastians.

Nach eifrigen kontrapunktischen Studien, welchen das Jahr 1767 gewidmet war, folgte 1768 eine zweite Reise nach Wien, wo Mozart von Joseph II. selbst zwar freundlich empfangen wurde, aber auch schon das Intrigenwesen und die gemeine Niedertracht des schlechten Virtuosen- und Musikantentums erfahren mußte. Die auf den Wunsch des Kaisers geschriebene Oper „La finta simplice" konnte er trotz der ihm zur Seite stehenden kaiserlichen Gunst und der Empfehlung von Metastasio und Hasse nicht zur Aufführung bringen.

Während Mozart in Deutschland Künstlerneid und Künstlerlaune hindernd in den Weg traten, fand er in Italien, das er 1769 zum ersten Male sah, verdiente Aufmunterung. Für Italien schrieb er „Mitridate, re di Ponto" (Karnevalsoper für Mailand 1770), „Ascanio in Alba", zur Vermählung des Erzherzogs Ferdinand mit der Prinzessin Beatrice von Modena 1771, zum Regierungsantritte des neuen Erzbischofs von Salzburg, Hieronymus Colleredo [1772], „Il sogno di Scipione", für Mailand „Lucia Silla". In Deutschland

[1]) Über den Einfluß dieses Mannes auf Mozart vgl. Kretzschmars obenerwähnte Abhandlung im Peters-Jahrbuche.

Digitized by Google

brachte ihm München das reifste Verständnis entgegen; für die dortige Oper komponierte er 1775 „La finta giardiniera“ und fand damit enthusiastische Teilnahme. Allein es blieb beim bloßen Beifalle. Mit Bewerbungen, die er in München, Mannheim und Paris um diese Zeit einreichte, fiel er durch und mußte nach den schönen Erfolgen, die er auf den zu diesem Zwecke unternommenen Reisen errungen hatte und die ihm zeigen mußten, daß er schon zu den bedeutendsten Tonsetzern und zu den beneidetsten Künstlern gezählt wurde, in die alte Stellung nach Salzburg zurückkehren. Dort war er seit 1770 mit 150 Gulden jährlich als „Konzertmeister“ angestellt. Der Erzbischof Hieronymus, wider den Willen des Volkes gewählt, war ein Mann von scharfem Verstande und eindringender Energie, welcher die verkommene geistliche Verwaltung unter Anwendung großer Schärfe reorganisierte und straffes Regiment hielt. Er war eigenwillig, hart und rücksichtslos, wo es galt, seine Meinung durchzubringen. „In Salzburg gewöhnt man einem das Widersprechen ab“, meinte Mozart. Eine andere Größe konnte der Erzbischof nicht neben sich dulden. Mozart setzte er schon darum herunter, weil etwas hinter ihm steckte. Dazu kam seine Verachtung des deutschen Wesens und insbesondere des „Salzburgischen“, sowie seine Abneigung gegen Leute kleinerer Statur. Kurz, Mozart hatte an ihm einen harten, hochfahrenden und strengen Gebieter, der ihn durchaus nicht aufkommen ließ.

Das Gebaren des „Herrn“, der selbst alle seine Räte, soweit sie nicht dem hohen Adel angehörten, mit „Er“ anredete, übte auch auf das Verhalten der Diener gegen Mozart Einfluß. Seiner Musik schenkte man in diesen Kreisen nur geringe Aufmerksamkeit. Über eine „gnädige Attention“ ging die Wertschätzung des großen Künstlers nicht hinaus. Überhaupt war die Musik in Salzburg nur „gnädigst wohlgeneigtes Amusement“. Es war schon etwas Besonderes, wenn einer der Herren der Musik wirklich zuhörte, wo die „Kavaliers eine Prise Taback austauschen, sich schneuzen, räuspern oder einen Discours anfangen“.

Die Salzburger Musiker selbst boten einem ideal gestimmten Künstlergeiste nichts Anziehendes, die Musiker „sind liederlich“, Mozart „kann sie nicht leiden“. Der gediegene Leopold Mozart stand mit wenigen Gleichgesinnten ziemlich allein.

So war Mozarts Salzburger Leben, soweit es die künstlerische

Digitized by Google

Seite betraf, ein gedrücktes, schwer beengtes, aus dessen Fesseln er sich loszureißen verlangte und nur nicht losriß aus Pietät gegen den Vater, dessen Wunsch es war, daß Mozart noch in Salzburg bleibe, wo er, der Vater, selbst seine Studien leiten konnte.

Da waren künstlerische Reisen für den jungen Meister wahre Lichtblicke, so schwer auch der Fürstbischof sie ihm machte, welcher „es nicht leiden konnte, wenn man so ins Betteln herumreise". Ein solcher Lichtblick war die Münchener Fahrt 1781, bei welcher Mozart seine, nach dem Ideale der Gluckschen Meisterwerke geschaffene heroische Oper „Idomeneo" zur Aufführung brachte. Die Oper fand enthusiastischen Beifall. Für Mozart, der damals 25 Jahre zählte, bezeichnet sie die Hinwendung zum edlen deutschen Stile, wie ihn Gluck vertrat, nur daß der geniale Mozart den großen Vorgänger, den er an Ausdruckskraft und in der Feinheit der Formen erreicht, in der Ungezwungenheit, Freiheit und organischen Selbstverständlichkeit der Komposition noch übertrifft.

Dasselbe Jahr befreite ihn endlich vom „Bettelort Salzburg"; sein Erzbischof nahm ihn nach Wien mit, wo er sich in Prunk und souveräner Würde entfalten und zu diesem Zweck auch seine Künstler vorführen wollte. Es gab eine heftige Szene zwischen Herrn und „Diener", deren Abschluß die handgreiflich und unzweideutig erteilte Entlassung des jungen Meisters war.

Mozart blieb nun in Wien; noch im selben Jahre verheiratete er sich mit Konstanze Weber, die er sich „entführt" hatte und die ihm eine aufopfernde, treue Gattin geworden ist, zur Hausfrau freilich wenig veranlagt war. In der seligsten Bräutigamsstimmung komponierte er auf Wunsch des Kaisers Joseph II. die „Entführung aus dem Serail"; die übersprudelnde Laune und herrliche Lebensfrische des Werkes überwand alle Intrigen der Sänger und Kapellmeister; die Oper fand rauschenden Beifall.

Der Genius, der Salzburger Fesseln entledigt, entfaltet nun, hoch aufatmend in der Luft der Freiheit, seine Schwingen. Schlag auf Schlag folgt Meisterwerk auf Meisterwerk: 1785 das Oratorium „Davidde penitente"; die Streichquartette für Haydn, die Quintette, das liebreizende Singspiel „Der Schauspieldirektor", endlich auf Anregung des Kaisers, der eine „deutsche Oper" neben der italienischen gründen wollte, die „Hochzeit des Figaro", dieses herrliche Werk, in dessen Tönen die Sonne Italiens leuchtet, das eingetaucht ist

Digitized by Google

in die reife Sinnlichkeit und tiefe Glut des lachenden Südens. Auf Glucks Grundlage bewegt sich Mozart hier schon mit voller Grazie, Freiheit und Leichtigkeit. Die Intrigen der Sänger brachten es freilich fertig, daß der „Figaro" in Wien trotz des persönlichen Einschreitens des Kaisers gegen die Schuldigen glänzend Fiasko machte. In Prag fand dafür die Oper 1785 volles Verständnis und liebevolle Aufnahme. Mozart, tief ergriffen von der aufrichtigen Begeisterung, schrieb ausdrücklich für Prag den „Don Juan" 1787. „Weil mich die Prager so gut verstehen, so will ich auch eine Oper ganz für sie schreiben", sagte der dankbare Meister. In Prag wurde denn auch der Don Juan mit Begeisterung als das größeste Meisterwerk der Zeit begrüßt, in Wien fiel die Oper gegen Salieris „Arur" durch.

1788—90 wandte sich Mozart dem Studium und der Bearbeitung des ihm besonders sympathischen Händel zu; daneben entstanden die Sinfonien in G-moll und D-dur und die Oper „Cosi fan tutte". 1789 unternahm er in Begleitung des Fürsten Lichnowsky eine Reise nach Berlin. Sie führte über Dresden, wo er am Hofe spielte, und über Leipzig, wo der Meister die durch Johann Sebastian Bach geweihten Stätten unter Doles' Führung betrat und die Orgel in der Thomaskirche spielte. König Friedrich Wilhelm II., der Mozart in Potsdam hörte, bot ihm die Stelle des ersten Kapellmeisters mit 3000 Taler Gehalt an, aber der gute Österreicher vermochte es nicht über sich, die geliebte Stadt an der Donau zu verlassen. Er kehrte in die alten, wenig günstigen Verhältnisse zurück. Die einzige Anerkennung dafür war der Auftrag des Kaisers, die Oper „Cosi fan tutte" zu schreiben. Mozarts Geist verzehrte sich in rastlosem Schaffen. Unablässig war seine Produktionskraft tätig; wo er ging und stand, was er sah und hörte, immer arbeitete die musikalische Phantasie. Es war, als ob jeder äußere oder innere Eindruck sich ihm unmittelbar in Musik umsetzte und Klangbilder und Tonvorstellungen in ihm erzeugte.

Bedenkt man, daß ihn neben der unausgesetzten Kompositionstätigkeit noch zahlreiche Lehrstunden in Anspruch nahmen, so begreift man, daß durch solch ungeheure Arbeit die physische Kraft bald erschöpft sein mußte. Todesgedanken verdüsterten ihm die letzte Zeit seines Lebens; er arbeitete mit einer fieberhaften Hast und Ruhelosigkeit, als gälte es, dem Tode noch die Werke abzutrotzen, zu deren

Digitized by Google

Vollendung er sich berufen fühlte. Mozarts Anstrengung ging dabei oft so weit, daß er seine Umgebung über der inneren Welt, in der er lebte, vergaß, ja daß er während der Arbeit ganz entkräftet zurücksank und bewußtlos zur Ruhe gebracht werden mußte, ein Beweis, mit welcher Hingebung des ganzen Menschen der einzige Meister seiner Kunst gedient hat. Engherzige Denkungsweise, die es nie fassen kann, daß ein Mensch dem vorgezeichneten Ideale auch seine Lebenskraft freudig aufopfern kann, mag sich an Mozarts Art stoßen und ihm einen Vorwurf daraus machen, daß er zeitweise der versiegenden Lebenskraft mit außerordentlichen, künstlichen Reizmitteln zu Hilfe kommen mußte.

Es ist den unermüdlichen, tiefdringenden und unparteiischen Bemühungen seines mit einer peinlichen Sorgfalt verfahrenden Biographen Otto Jahn gelungen, Mozart von den Flecken reinzuwaschen, welche Neid und Verleumdung oder falscher Geniekultus in sein Bild gebracht haben. Es ist von Jahn nachgewiesen, daß die Anekdoten, welche über den „Säufer", „Weiberfreund", „Champagnertrinker" Mozart im Schwange waren, als Mythen oder gehässige Lügen angesehen werden müssen. In welchem Rufe Mozart bei dem Publikum stand, beweist der Umstand, daß man sich in den vorzeitigen Hingang des Meisters, obgleich man von seiner Kränklichkeit wußte, nicht finden und daher dem Gerede, er müsse Gift bekommen haben, Glauben schenken konnte.

Den einzigen Anlaß zu dem übertreibenden Gerede über lockeren Lebenswandel gaben die wenigen Wochen, während deren Mozart unter Schikaneders Leitung die Zauberflöte komponierte. Er war in dringender Not, Druck aller Art lastete auf ihm; er verstand sich mit den Verlegern nicht; die Erfolglosigkeit seiner edlen Bestrebungen hatten ihn verbittert, das Heimweh nach seiner in Baden abwesenden Frau verstimmt; da hat er wohl, verführt von dem leichtsinnigen Schikaneder, sich mehr als sonst in den Strudel der Gesellschaft hineinreißen lassen. Irgend Unedles oder auch nur bewußter Leichtsinn kann jedoch einem Manne nicht nachgesagt werden, der mit 800 Gulden jährlichen Gehaltes auskommen mußte und dabei eine Uneigennützigkeit besaß, die nur allzusehr von „Freunden" mißbraucht wurde.

Die „Zauberflöte" war beinahe fertig, als Mozart einen neuen Auftrag erhielt: ein Requiem zu schreiben. Mit wahrer Lust ergriff

Digitized by Google

er diese Aufgabe, denn, äußerte er, es verlange ihn, ein Werk auszuarbeiten, das seine Freunde und Feinde noch nach seinem Tode studieren sollen. Zugleich erklärte er ahnungsvoll: „Das Requiem schreibe ich für mich".

Um der „lieben Prager" willen unternahm er zwischenhinein die Komposition der Oper „La clemenza di Tito", welche zum Zwecke der Krönungsfeierlichkeiten Leopolds II. aufgeführt werden sollte. In achtzehn Tagen, halb im Wagen, halb im Wirtshause, mußte die Oper geschrieben werden. Der Erfolg (6. September 1791) entsprach der Arbeit nicht. Krank und niedergeschlagen kehrte er zurück. „Er gebrauchte fortwährend Arznei, sah blaß aus, seine Miene war traurig." Von trübem Ernste beherrscht, schrieb er an dem Requiem, durch welches er sich immer mehr in Todesgedanken hineinarbeitete. So traf ihn die von Baden zurückkehrende Gattin, der er seine Ahnungen nicht verbarg.

Indes hatte die „Zauberflöte", dieses ur- und kerndeutsche Werk, den bisher nur von Kennern verstandenen Meister mit einem Schlage zum populärsten Manne gemacht. Der Erfolg war ungeheuer. Der ungarische Adel setzte Mozart aus freiem Antriebe 1000 Gulden aus, eine Amsterdamer Gesellschaft noch mehr, er erhielt die ehrenvolle Ernennung zum Kapellmeister an St. Stephan; aber er lag im Sterben, es war zu spät. „Eben jetzt soll ich fort, da ich ruhig leben könnte; jetzt meine Kunst verlassen, da ich nicht mehr als Sklave der Mode, nicht mehr von Spekulation gefesselt, den Regungen meiner Empfindung folgen, frei und unabhängig schreiben würde, was mein Herz mir eingibt. Ich soll fort von meiner Familie, meinen armen Kindern, in dem Augenblicke, da ich imstande wäre, für ihr Wohl zu sorgen; habe ich es nicht gesagt, daß ich das Requiem für mich schreiben würde?"

Auf dem letzten Schmerzenslager trat seine ganze Herzensgüte in rührender Weise zutage; er blieb freundlich und geduldig, sorgte liebevoll für Kinder und Schüler und blieb der selbstlose, treue Mensch, der er immer gewesen.

Den Tag vor seinem Tode sang er noch aus der Partitur das Requiem mit seinen Freunden Schack und Gerl und seinem Schwager Hofer; beim „Lacrimosa" erstickten Tränen seine Stimme. Er wußte, daß er das Werk nicht vollenden würde.

Am 5. Dezember 1791, 15 Minuten nach Mitternacht, verschied

Digitized by Google

Mozart, 35 Jahre alt, nach den einen Ärzten an Hirnentzündung, nach anderen am hitzigen Frieselfieber, wieder nach anderen an Brustwassersucht. Die Sage, er sei an Gift gestorben, gründet sich auf Mozarts eigene Vermutung, welche jedoch der krankhaft gesteigerten Einbildung zuzuschreiben ist.

Am 6. Dezember, nachmittags 3 Uhr, wurde die Leiche im Stephansdome eingesegnet. Nur wenige Freunde waren zugegen. Bei der Beerdigung war, da die wenigen Freunde des schlechten Wetters wegen vor dem Friedhofe umkehrten, niemand zugegen.

Der Sarg kam, da alle Mittel fehlten, in eine Armengruft, die gewöhnlich 15—20 Särge aufnahm. Als nach einigen Wochen die Witwe, die infolge der seelischen Erschütterung in eine schwere Krankheit gefallen war, das Grab aufsuchen wollte, konnte es ihr niemand mehr zeigen. Wie der große Bach, so sollte auch Mozart nur in seinen Werken fortleben, — auch die letzte Erinnerung an sein irdisches Dasein fehlt. Kein Mensch kennt die Stätte, da seine Asche begraben ist.

Frau Konstanze fiel bitterer Not anheim. Sie mußte sich, um die schwarzen Verleumdungen zu widerlegen, welche noch über Mozarts Grab den Weg zum Ohre des Kaisers fanden, persönlich an diesen wenden. Franz II. bewilligte ihr auf ein noch an den 1792 verstorbenen Kaiser Leopold II. gerichtetes Gesuch eine Pension von 266 Gulden 40 Kreuzer. Der Nachlaß Mozarts wurde um 1000 Dukaten an André verkauft. Die 30000 Gulden Schulden, welche böswillige Neider dem Verstorbenen andichteten, schwanden auf 2000 Gulden zusammen; unter diesen waren über 200 Gulden allein für die Apotheke und 800 Gulden „an Freunde geliehen"! Die Witwe heiratete später den dänischen Legationsrat von Nissen. Von den beiden Söhnen Mozarts wurde der ältere ein geachteter Beamter, der jüngere ein tüchtiger Pianist.

Des Meisters Andenken wurde durch Schwanthalers eherne Statue, durch das Mozarteum in Salzburg und durch die Mozartstiftung geehrt. Das erhabenste Denkmal hat er sich selber in seinen unvergänglichen Werken gesetzt.

2. Mozarts Persönlichkeit ist am feinsten und treffendsten von Otto Jahn gezeichnet worden[1]).

[1]) Einschränkend muß allerdings bemerkt werden, daß Jahn die Quellen der Mozartschen Kunst nicht völlig aufzudecken vermochte. Auch Mozart stand in

Er war eine echte und ursprüngliche Künstlernatur, für welche die höchste Befriedigung die war, welche die Nahebringung des Schönen, die unmittelbare Anschauung und Verwirklichung des Ideals gewährt. Unbezwinglicher Schaffenstrieb und unermüdliche Schaffenskraft, solange der Körper nur aushielt, flossen aus dieser innigen Vereinigung einer gewaltigen persönlichen Willenskraft mit dem reinsten künstlerischen Streben.

Den seelischen Grund seiner Wesenheit bildete liebevolle, rückhaltlose Hingebung an das Edle, reiche Empfänglichkeit für alles Schöne und Wahre, ein feines Gefühl für alle reinen Eindrücke. Schon als Kind war er eine anschmiegende zutuliche Natur, leicht ergriffen und leicht zu Tränen gerührt. Was er tat, das tat er mit ganzem Herzen und mit voller Hingebung. Was er als Mensch oder Künstler anfaßte, darein legte er sich ganz, darein versenkte er sich mit dem ganzen Menschen. Diese Ganzheit und Rückhaltlosigkeit in allem lähmte freilich andererseits die Energie der Reaktionskraft gegen Unedles, Gemeines. Wohl stand ihm schlagfertiger Witz zu Gebote, aber in der Regel zog er sich tief verwundet zurück, wenn ihm wirklich nahegetreten wurde.

Wie im Leben, so war er in seinen Werken. In allen ist er der ganze Mozart: nie ist etwas obenhin oder gleichgültig gearbeitet, alles ist mit dem ganzen Menschen gemacht, alles trägt den Stempel der Individualität, weil die ganze Persönlichkeit beim Werke war und sich ins Schaffen hineingelegt hat. Dies erklärt die warme und innige Beseeltheit wie die strenge Gründlichkeit seiner Musik. Es herrscht bei aller Kraft und Tiefe lebensvoller Empfindung strenges Maß und jene feinfühlige Zurückhaltung, welche allein der in gründlicher Schule gewonnene künstlerische Takt bewährt. Wohl ist das musikalische Schaffen recht eigentlich Mozarts Lebenselement: das zeigt die Leichtigkeit der Bewegung, die Ursprünglichkeit und Ungezwungenheit der Erfindung, die Weichheit der Linien, die Abwesenheit jeder Spur von mühevoller Arbeit; da ist nirgends

einem nicht unbedeutenden Abhängigkeitsverhältnis zu der ihm überkommenen Kunst. Das gilt von den Instrumentalwerken sowohl (Mannheimer Schule, Schobert, Leop. Mozart) wie von den Opern (J. Chr. Bach, G. B. Lampugnani [1706 bis gegen 1786], G. Latilla [1711—1791] Guiglielmi, Anfossi u. a.). Selbstredend wird dadurch die einzigartige Bedeutung Mozarts keineswegs beeinträchtigt.

Digitized by Google

etwas Gesuchtes oder gewaltsam Ergrübeltes, sondern alles voll köstlicher Frische, Unmittelbarkeit, Natürlichkeit und Wahrhaftigkeit. Aber auf der anderen Seite ist in allem und jedem Mozarts ganze Kunst: nirgends ist etwas von genialer Nachlässigkeit zu bemerken; auch der strengste Kontrapunktiker wird an Mozarts Arbeit nichts auszusetzen finden.

Die Beseeltheit im Vereine mit dem Adel der Formgebung gießt über Mozarts Werke einen nicht weiter erklärbaren sonnigen Glanz aus, der selbst dem Schmerze, wo er musikalisch dargestellt wird, etwas himmlisch Verklärtes gibt (Requiem). Mit einem Worte, durch Mozart kommt das musikalisch Schöne am vollsten und in ungetrübtester Reinheit zur Verkörperung. Das verleiht seinen Werken jenen wahrhaft berückenden Zauber, dem kein unbefangenes Menschenkind widerstehen kann. Die vollquellende, mit seelischem Gehalte getränkte Melodie ist Trägerin des Schönen selbst, bei aller sinnlichen Fülle und Kraft abgelöst von der Erdenschwere, geistig und leichtgebaut — so, wie es eben das Schöne als der Geist in sinnlicher Form selber ist.

Jene schon oben berührte Weichmütigkeit und Lenksamkeit des Wesens, vermöge welcher Mozart der Außenwelt und den mit Gewalt auf ihn eindringenden wechselnden Eindrücken die volle Energie nicht entgegensetzen konnte, verleiht seinen Melodien eine rührende Weichheit, einen elegischen Schmelz, den Charakter zarter Weiblichkeit. Alles aber ist immer wieder in künstlerisches Maß zurückgenommen und strahlt im Glanze berückender, charaktervoller Schönheit.

Daß Mozart dann und wann der Mode hat Rechnung tragen müssen, daß er also hie und da uns Modernen „zopfig" erscheint, das hängt viel weniger mit seiner Passivität zusammen als mit seiner persönlichen Lebensstellung. Welcher Mensch könnte sich so völlig von seiner Zeit und seiner Umgebung loslösen, daß er nirgendwo ihre Spuren verriete? Das Ewige, der Genius, kommt, Gott sei Dank, immer in Menschengestalt, wie sonst könnte er uns liebenswürdig nahetreten und verstanden werden?

Mozart, der Musiker, tritt uns am deutlichsten in seinen Instrumentalkompositionen entgegen. Der tiefgründende Künstlerverstand und die geistreiche Logik des Kontrapunktisten ist zum lauteren, volltönenden Gesange verklärt.

Digitized by Google

Gegenüber von Haydns schlagender Kürze des Ausdruckes wachsen bei Mozart die Formen schon etwas in die Breite.

Mozarts Kammermusik (unbedingt klassisch sind unter den Klaviersonaten die beiden großen Fantasien und die Sonaten in C-moll, in B-dur, A-moll, D- und F-dur, unter den übrigen Kammermusikwerken: die 10 Quartette, die Quintette, Klavierquartette und die Mehrzahl der Duosonaten) steht an Konzision der Haydns nach, überragt diese aber an vollströmender Kantilene und packender Stimmung.

Wie Haydn, so schlägt auch Mozart gerne den Ton des Volksmäßigen an. Aus den Melodien blickt häufig der echte Wiener Humor hervor.

In den größeren Instrumentalwerken, den Sinfonien in Es-dur, G-moll, C-dur (1788) und den Klavierkonzerten[1] („Sinfonien mit obligatem Flügel") und Violinkonzerten[2] tritt an die Stelle von Haydns fröhlichem Tonspiel ein ernsteres Pathos, das kein anderes ist als das Pathos der Schönheit. Die Klangfarben sind lieblich gemischt, nur selten finden sich grellere Schattierungen. Das Pathos ist gemildert, gedämpft, abgeklärt; über der Bewegung schwebt Friede, über der Leidenschaft maßvolle Ruhe.

Die völlige Beherrschung der Form und die Meisterschaft im ausdrucksvollen Gesange mußten Mozart auf dem Gebiete der dramatischen Musik besondere Erfolge sichern. Anfänglich folgte Mozart italienischen Vorbildern. Mit dem „Idomeneo" betrat er Glucks Bahnen. Mit den sogenannten „klassischen" Opern hatte er Glucks Einseitigkeiten überwunden und ein völlig Neues geschaffen. Es sind „Idomeneo", „Entführung", „Figaro", „Don Juan", „So machen es alle", „Titus", „Zauberflöte".

An die Stelle von Glucks gedämpften Farbentönen tritt das lebhafte, leuchtende Kolorit, im Don Juan das Kolorit des Südens, in der Entführung das „orientalische Kolorit", in der Zauberflöte das urdeutsche. Glucks die Handelnden und ihre Leidenschaften mehr nur in großen Umrissen zeichnende Charakteristik ersetzt eine bis ins Kleinste gehende Personal- und Situationscharakteristik. Des Vorgängers vornehme, akademische Zurückhaltung weicht einer sich mit

[1] Vgl. K. Reinecke, Zur Wiederbelebung der Mozartschen Klavierkonzerte. 1891.

[2] Zu den vorhandenen sechs ist ein neues getreten, das A. Kopfermann 1908 herausgab.

Digitized by Google

voller Gewalt und Unmittelbarkeit in die Sache und in die Personen hineinlegenden Sympathie, wie das der herzlichen Hingebung in Mozarts Wesen entsprach. Mozarts Gestalten sind nicht Menschen überhaupt, sondern ganz bestimmte, dem Leben entnommene Menschen in einer der bunten Wirklichkeit entsprechenden Stellung und Umgebung; Glucks Marmorgestalten haben Leben und Farbe, Fleisch und Blut angenommen.

Mit einer Feinheit, Treue und Beweglichkeit, wie sie nur die völlige Beherrschung der Orchestermittel und der musikalischen Grammatik gewährt, sind sie vom Kerne ihres Wesens aus gezeichnet und in ihrer bestimmten Eigenart durch die wechselnden Situationen hindurch festgehalten. Unerreicht sind in bezug auf die individuelle Charakteristik die Finales und Ensembles, welche trotz der Mannigfaltigkeit und Vielheit des im einzelnen zu Charakterisierenden die Einheit der Gesamtstimmung und der Situation wahren. Hier feiert wirklich die Polyphonie einen höchsten Triumph. Diese Einheit bei aller Mannigfaltigkeit und Individualisierung beruht im wesentlichen darauf, daß die Musik Mozarts nie in dekorativer Weise schildert oder die Situation äußerlich nachzeichnet, sondern nach dem Ausdrucke der die Handlung tragenden und aus ihr sich ergebenden Gefühlsmomente und Stimmungen strebt, daß die Musik also die Handlung nicht etwa äußerlich begleitet, sondern gleichsam deren innere Seele ist. Hieraus erklärt es sich, daß die Musik auch für sich selbst etwas Ganzes und Geschlossenes darbietet; denn nirgendwo überschreitet sie die feine Linie des Schönen und die Grenze des musikalisch Darstellbaren. Mozart ist somit zwar über Gluck hinausgegangen in lebensvoller Charakteristik des Ganzen und Einzelnen, aber ohne dem Begriffe des lyrischen Dramas untreu zu werden. Daß er der Virtuosität und dem Geschmacke der Zeit mehr Rechnung hat tragen müssen, als es der für sich selbst harte und keusche Gluck vermocht hätte, erklärt sich wiederum aus Mozarts persönlichen Verhältnissen, nicht etwa aus Künstlerschwachheit. Denn auch was er — gegen seine eigentliche Absicht — der Virtuosität anbequemt hat, ist schön und geistvoll, durch seine Hand geadelt und gerechtfertigt, wenn auch der Sache nach nicht nachahmenswert.

Indem Mozart die begrenzte „hellenische" Stimmung des Gluckschen Dramas hinter sich ließ und seine Musik dem bunten

Wechselspiele des Lebens und seinen Gestalten zuwandte, wurde er der Begründer der romantischen Oper, in welcher die Musik ohne Zurückhaltung ihre ganze Kraft entfalten kann. In dieser Hinsicht sind „Don Juan", „Figaro" und „Entführung" für die Entwickelung der Oper aller Stile von bahnbrechender Bedeutung geworden; die Hellenomanie ward durch sie gebrochen.

In der „Zauberflöte" aber wird die Kulturgeschichte nicht bloß Mozarts idealstes, sondern auch sein bedeutendstes Werk erkennen müssen. An der Hand einer armseligen Wortreimerei ist das Heiligste und Höchste ausgesprochen, was dem nach Freiheit und Humanität ringenden Zeitalter auf dem Herzen lag. Die ideale, mit heiligem Ernst und lieblicher, treuherziger Unschuld gesättigte Musik gibt auch den Worten eine wunderbare Weihe, und sie erscheinen um ihrer kindlichen Einfalt willen wie das Stammeln des Kindes, welches das Höchste, nach dessen Verständnis sein Geist begehrt, in kindlich unbehilflichen Worten auszusprechen sich bemüht. Daher ist der Zauber, den diese Oper auf jedes reine, nicht blasierte Menschengemüt ausübt, derselbe wie der, durch welchen uns die Kindheit gefangennimmt in ihrer süßen Unschuld, mit der Wahrheit und dem tiefen Sinne, der im unschuldsvollen Spiele liegt.

Das deutsche Volk rang seit langem, zumal in Österreich, nach Befreiung von den Fesseln mächtigen Geistesdruckes und finsteren Zelotismus. Kaiser Joseph II. kämpfte mit freudigem Eifer für das aufdämmernde Tageslicht. Mozart suchte, wie alle edleren Geister seiner Zeit, die Erlösung in den Formen und Ideen der Freimaurerei, die damals jedenfalls nachhaltiger und aufrichtiger das Gebot der allgemeinen Menschenliebe verkündigte und übte als die von eigenen Interessen beherrschte Kirche. Mit rührendem Ernste und kindlicher Einfalt hing man an den äußeren Formen und Gebräuchen des Ordens und schob dem Spiele den tiefsten Sinn unter. Das bedenke unsere Zeit und lächle nicht über die kindliche Einfalt des Textes der Zauberflöte!

In ihren Klängen tönt das Ewige selbst. Das, wozu Lessings „Nathan" uns erst mit langen Worten überreden muß, erklingt in der Zauberflöte hell und unwiderstehlich: das Sehnen nach Licht und Tag. Darum leuchtet etwas wie der Glanz des anbrechenden Tagesgestirnes aus den Tönen des einzigen Werkes: es weht daraus wie Morgenwind, der die Schatten vertreibt und die Sonne heraufführt.

Digitized by Google

Nicht bloß aus Opposition gegen zelotische Engherzigkeit gehörte Mozart dem Freimaurerorden an; er fand darin, was den innersten Grund seines eigenen Wesens bildete: die Liebe und die über alle Schranken der Nation und Konfession übergreifende Humanität.

Er selbst hing dabei allezeit mit unerschütterlicher Frömmigkeit an den schönen Formen seiner Kirche. Das beredte Zeugnis dafür ist sein letztes Werk, das Requiem, welches kurz nach der Zauberflöte entstand und in seiner ganzen Haltung diesen Zusammenhang verrät. Wie bekannt, hat der Meister selbst das Werk nicht mehr vollenden können. Sein Schüler Franz Xaver Süßmayer[1] (1766—1803) erhielt den Auftrag, das noch Fehlende zu ergänzen, was ihm, der durch Mozart noch mit dem Plane des Ganzen und den einzelnen Absichten vertraut war, am leichtesten werden mußte. Süßmayer, der sich so völlig in Mozarts Art hineingelebt hatte, daß z. B. die Handschrift beider sich fast in nichts unterschied, löste die Aufgabe mit solchem Geschicke und Glücke, daß noch heute über die von ihm nicht bloß ergänzten, sondern nach der Erinnerung und vielleicht auf Grund aufgefundener Skizzen neu komponierten Stücke: Sanctus, Benedictus, Agnus Zweifel bestehen, ob sie Mozart angehören oder Süßmayer. Uns scheint es ein großes Unrecht zu sein, aus einseitigem Mozartkultus das Werk treuer Pietät zu verunglimpfen. Daß man Süßmayer „der Lüge" zeihen konnte, ist im Grunde das beste Lob, das ihm für seine Arbeit werden konnte.

Im Gegensatze zu Mozarts sonstigen Kirchenwerken (sechs Messen[2]), Litaneien, Vespern und dem einzig schönen, verklärten Ave verum), welche in demselben Sinne kirchlich sind wie die Werke der neapolitanischen Schule, denen sie sich anschließen, trägt das Requiem streng deutschen Charakter, gemildert durch zarte, weiche Melodik und lichte Schönheit.

Die Stimmung des Menschen, der den letzten Dingen unmittelbar entgegensieht, ist mit hinreißender Gewalt der Empfindung darin zum Ausdrucke gekommen: von den Schrecken des letzten Gerichtes bis zum seligsten Gottesfrieden der Verklärung.

Die Musik atmet eine tiefe, herzliche Frömmigkeit, die Formen des Kirchenstils sind streng eingehalten. Gerade die reine Subjek-

[1] Vgl. G. L. P. Sievers, Mozart und Süßmayer. 1829. — W. Pole, Mozarts Requiem. 1879.

[2] Die unbeendete C-moll-Messe wurde von A. Schmitt bearbeitet (1900).

Digitized by Google

tivität, welche auch diese Schöpfung von den Werken des objektiven Kirchenstils scheidet, verleiht ihr jene mächtige Anziehungskraft und Sympathie, vermöge deren sie so viele Gemüter schon getröstet und erquickt hat. In diesem Sinne behaupten wir allerdings: es ist nicht Kirchenmusik im strengen Sinne, aber herzlich fromme, tief ernste, wahrhaft religiöse Musik. „Wenn Mozart nichts anderes komponiert hätte als seine Klavierquintetten und für die Kirche sein Requiem, wäre er schon dadurch unsterblich geworden", pflegte Haydn zu sagen[1]).

Fassen wir alle Züge des Mozartschen Genius zusammen, so erscheint er, weil Wollen und Können, Form und Inhalt, Ideal und Wirklichkeit sich in seinen besten Werken decken, und sein Pathos kein anderes war wie das der Schönheit, als der Klassiker im engsten Sinne, als der verkörperte Genius der Musik, des musikalisch Schönen in seiner Abgezogenheit von jeder Nebenabsicht und jeder Nebenbedeutung.

Wenn es das höchste Glück ist, das einem sterblichen Menschen zuteil werden kann, Ewiges zu schaffen und dessen sich bewußt zu sein, dann ist auch Mozart bei allem Jammer, der ihn angefaßt hat, ein glücklicher Mensch gewesen.

3. L. van Beethoven[2]).

1. Beethovens Leben ist in ganz besonderem Sinne die Bildungsgeschichte des musikalischen Menschen in ihm und beansprucht daher ein eingehendes Interesse.

[1]) O. Jahn a. a. O. II. S. 680.

[2]) Quellen: J. Schlosser, Ludwig van Beethoven. Prag 1828. — Wegeler und Ries, Biogr. Notizen über L. van Beethoven. Koblenz 1838. (Neuausgabe von A. Chr. Kalischer. 1906.) — I. Moscheles, The life of Beethoven etc. etc. 2. ed. 8. London 1841. — W. v. Lenz, Beethoven. Kassel 1855—1860. (Neuausg. von Bd. 1 durch A. Chr. Kalischer. 1908.) — Oulibischeff, Beethoven, ses critiques et ses glossateurs. Deutsch von C. Bischoff. Leipzig 1859. — A. Schindler, Biographie von L. van Beethoven. 3. Aufl. Münster 1860. (Neudruck von A. Chr. Kalischer. 1909.) — B. A. Marx, L. van Beethovens Leben und Schaffen. 5. Aufl. 1901. — L. Nohl, Beethovens Leben. Wien 1864—67. — W. Fricke, L. van Beethoven. Bielefeld 1870. — R. Wagner, Beethoven. Leipzig 1870. — A. W. Thayer, L. van Beethovens Leben. I. 1866 (N.A. 1901); II. 1872; III. 1879; IV. 1907; V. 1908. — F. Hiller, L. van Beethoven. Leipzig 1872. — W. J. Wasielewski, Ludwig van Beethoven. Berlin 1888. 2 Bde. — H. Deiters, Ludwig van Beethoven. (In S. M. B. Nr. 42.) Leipzig 1882. — G. v. Breu-

Digitized by Google

Ludwig van Beethoven wurde wahrscheinlich am 16. Dez. 1770 in Bonn geboren. Hierher war die ursprünglich aus den Niederlanden stammende, seit der Mitte des 17. Jahrhunderts in Antwerpen ansässige Familie des Meisters mit dessen Großvater Ludwig van Beethoven 1732 übergesiedelt. Dieser, 1712 in Antwerpen geboren, ein tüchtiger Bassist, war nach kurzer Dienstleistung als Phonaskus in dem Kapitel ad S. Petrum in Löwen 1733 als Hofmusikus zu Bonn, der Residenz des Kurfürsten Clemens August, angestellt worden und 1761 unter Maximilian Friedrich als Hofkapellmeister an die Spitze der Hofmusik aufgerückt. Seine Gattin gereichte durch bedenkliche Neigung zum Trunke dem Hause zu schwerer Sorge.

Von ihr war diese schlimme Leidenschaft unglücklicherweise auf Johann van Beethoven, den Vater des Meisters, übergegangen. Er war gegen 1740 geboren und seit 1756 als Tenorist mit 100, später 200 Talern Gehalt angestellt; daneben war er mit Erfolg als Violinspieler und Musiklehrer tätig. Er hatte sich 1767 mit Magdalena geb. Keverich, der Witwe eines Kammerdieners Laym aus Ehrenbreitstein, verheiratet. Ludwig van Beethoven war

ning, Aus dem Schwarzspanierhause. Wien 1874. (Neuausgabe von A. Chr. Kalischer. 1907.) — J. v. Seyfried, Beethovens Studien. 2. Aufl. Hamburg 1853. — W. v. Lenz, Kritischer Katalog sämtlicher Werke Beethovens usw. Hamburg 1860. — A. W. Thayer, Chronologisches Verzeichnis der Werke L. van Beethovens. Berlin 1865. — G. Nottebohm, Themat. Verzeichnis der Werke Beethovens. 1868. — Derselbe, Beethovens Skizzenbuch. Leipzig 1865. — Derselbe, Beethoveniana. Leipzig und Winterthur 1872. — Derselbe, Beethovens Studien. Leipzig und Winterthur 1873. — Derselbe, Zweite Beethoveniana. Ebenda 1887. — Th. v. Frimmel, Neue Beethoveniana. 1890. — Derselbe, Beethovenstudien. 2 Bde. 1906. — H. Volkmann, Neues über Beethoven. 1904. — Beethoven-Jahrbuch (Th. v. Frimmel) I. 1908. — Briefe Beethovens veröffentlichten: Nohl (1865, 1867), v. Köchel (1865), Schöne (1867), A. Chr. Kalischer (1903) (Gesamtausgabe 1906—08), Fr. Prelinger (Gesamtausgabe 1907). [Über die vielen Spezialartikel A. Chr. Kalischers vgl. diesen in Riemanns Lexikon.] — E. v. Elterlein, Beethovens Symphonien nach ihrem idealen Gehalt. Dresden 1870. — K. Bargheer, Beethovens letzte Quartette. 1883. — Th. Helm, Beethovens Streichquartette. Leipzig 1885. — E. Reinecke, Die Beethovenschen Klaviersonaten. Leipzig 1898. — H. B. Krone, L. van Beethoven und seine Symphonien. 2. Aufl. 1902. — O. Neitzel, Beethovens Symphonien erläutert. 1898. — M. Weber, Beethovens Missa solemnis. 1898. — G. Grove, Beethoven and his Symphonies. 1896. (Deutsch von Heyemann. 1906.) — W. Nagel, Beethoven und seine Klaviersonaten. 2 Bde. 1903/05. — J. G. Prod'homme, Les Symphonies de Beethoven. Paris (o. J.). — Vgl. auch die „Beethoven-Hefte" der „Musik". Berlin.

Digitized by Google

der zweite Sohn dieser Ehe. Infolge der angedeuteten Schwäche des Vaters herrschten im Hause, zumal da der würdige Großvater schon 1773, als der Knabe erst drei Jahre zählte, starb, gedrückte Verhältnisse, und was der heranwachsende Sohn an dem Vater nicht selten sehen mußte, ließ in ihm, obschon er niemals etwas auf den Vater kommen ließ, nicht die Hochachtung aufkommen, mit der ein Mozart auf den mit musterhafter Treue über seinen Kindern wachenden Vater blicken konnte. Um so inniger hielt Beethoven zu der Mutter, welche als eine stille, etwas leidende Frau geschildert wird. Auch dem Großvater schenkte der Knabe zärtliche Liebe und bewahrte ihm diese sein ganzes Leben hindurch.

Von den fröhlichen Spielen der Jugend wußte der junge Beethoven wenig. Äußerlich kräftig, fast plump gebaut, gehörte er zu den ungelenken, schwerfälligen Gemütern, welche nicht leicht den Hang zum Anschlusse an andere gewinnen.

Seine Jugend war in einseitiger Weise durch musikalische Übung ausgefüllt. Da er schon frühe ein nicht gewöhnliches musikalisches Talent an den Tag legte, gedachte der Vater, sich an ihm ein Wunderkind zu erziehen und damit der in ihren Verhältnissen zurückgekommenen Familie aufzuhelfen. Aller Nachdruck wurde daher auf die musikalische Ausbildung gelegt. Hinter dieser trat die übrige Erziehung zurück. Zwar besuchte der junge Beethoven eine gute Schule, das Tirocinium, welche ihm neben den gewöhnlichen Elementarfächern etwas Französisch und Latein vermittelte. Aber schon im 13. Lebensjahre verließ er diese Anstalt, und nur der eisernen Energie, mit der er später an der Ergänzung seiner Schulbildung arbeitete, verdankte er es, daß er sich in seiner allgemeinen Bildung, so z. B. in der Kenntnis der Literatur, auf der Höhe seiner Zeit erhielt. Den ersten Unterricht in Klavier- und Violinspiel gab ihm der Vater selbst. Im neunten Lebensjahre erhielt er an Tobias Friedrich Pfeiffer, der als Sänger am Theater angestellt war und im Hause wohnte, einen eigenen Klavierlehrer. Der Unterricht wurde freilich ohne feste Ordnung, nach Belieben des Lehrers erteilt. Wenn es diesem zuweilen genehm war, am späten Abende, wenn die Herren aus dem Weinhause kamen, zu unterrichten, so wurde der Knabe aus dem Schlafe gerüttelt und ans Klavier gesetzt. Dies ist gewiß nicht ohne nachteilige Wirkung auf sein Nervenleben geblieben; ebenso, daß der Vater ihn vor der Zeit in Konzerten auf-

Digitized by Google

treten ließ, so schon 1778 in Köln, später, 1780 und 1781 in Holland.

Geordneter und gediegener war der Unterricht, den Beethoven nach Pfeiffers Abgang (1780) im Klavier- und Orgelspiele bei dem Hoforganisten van den Eeden († 1782) bekam, der sich aus Anhänglichkeit an den trefflichen Großvater des begabten Knaben annahm. Als der damals schon hochbejahrte Künstler gestorben war, ersetzte ihn sein Nachfolger im Organistenamte, Christian Gottlob Neefe (s. o.), auch bei Beethoven.

Neefe, geb. 1748 in Chemnitz, war erst zur Musik übergegangen, nachdem er zu Leipzig die Rechte studiert und das Staatsexamen gemacht hatte. Sein Lehrer war Johann Adam Hiller, der Meister des deutschen Singspiels, gewesen. Mit ihm gehörte Neefe der modernen, um elegante, flüssige Form bemühten Kunstrichtung an, die seinerzeit die Händel-Bachsche Polyphonie abgelöst und mit Philipp Emanuel Bach zur Periode Haydns und Mozarts übergeleitet hatte. In ihm trat also dem jungen Schüler die Richtung auf ausdrucksvolle Melodik entgegen, die in der Musik die Sprache der Seele sah. Dabei hielt Neefe jedoch, wie sein Lehrer Hiller, die gute deutsche Tradition hoch in Ehren. Er unterrichtete den Schüler nicht bloß in Harmonielehre und Generalbaß, sondern gab ihm J. S. Bachs „Wohltemperiertes Klavier" in die Hand und führte ihn dadurch in den strengen Ernst der Bachschen Formensprache ein, die fortab ein heilsames Gegengewicht zu dem Einflusse bildete, den die Musik seiner Umgebung auf den jungen, empfänglichen Geist ausübte, und der um so stärker war, als es die Meisterwerke der damals modernen Oper waren, die Werke der Franzosen Philidor, Monsigny, Grétry, der Italiener Galuppi, Piccini, Salieri, die Erstlinge Mozarts, die auf der Bonner Bühne zur Darstellung kamen. Schon 1783 (mit 13 Jahren) vertrat der Schüler seinen Lehrer als Cembalist im Orchester, früher schon im Kirchendienste auf der Orgelbank (1782). 1784 wurde er demselben förmlich als zweiter Hoforganist beigegeben, zunächst ohne Gehalt, bald aber, nach dem Regierungsantritte des Kurfürsten Maximilian Franz (1784), mit einer Besoldung von 150 Gulden. Zu diesem äußeren Erfolge kam für den jungen Künstler, der sich unablässig weiterbildete, das Wertvollste, die Anerkennung der Fachkreise. Cramers Magazin vom 2. März 1783 rühmt in einem Artikel aus

Digitized by Google

Neefes Feder von dem Dreizehnjährigen, er werde gewiß ein zweiter Wolfgang Amadeus Mozart werden, wenn er so fortschreite, wie er angefangen. Beethoven spielte damals bereits fertig das „Wohltemperierte Klavier"; sein Vortrag war ebenso kraftvoll wie gediegen; auch in der Komposition hatte er tüchtige Versuche gemacht (Trauerkantate auf den Tod des englischen Gesandten Creffener; 9 Variationen auf einen Marsch von Dreßler; 7 Bagatellen für Klavier op. 33, 3 Klaviersonaten in Es-dur, F-moll, D-dur, 3 nicht herausgegebene Streichquartette). Immer heller leuchtet aus diesen Schöpfungen als das Gestirn, zu dem er bewundernd aufschaute, Mozart hervor. Zu ihm zieht es den jungen Meister mit aller Macht. Im Frühling 1787 erfüllt sich sein brennender Wunsch. Es wird ihm möglich gemacht, nach Wien zu reisen, um Mozarts Unterweisung zu empfangen.

Mozart empfing den untersetzten „vierzehnjährigen"[1]) Jüngling mit liebenswürdiger Freundlichkeit, war aber selbst damals mit der Komposition des „Don Juan" so beschäftigt, daß er ihm nicht die rechte, eingehende Aufmerksamkeit des Lehrers schenken konnte; daß er jedoch in Beethoven den Genius erkannte, beweisen die Worte, die er über Beethovens Klavierspiel an anwesende Freunde richtete: „Auf den gebet acht, der wird noch einmal von sich reden machen!" Es wiegt dieses Wort um so schwerer, als der schwerfällige Beethoven im Klavierspiele weit hinter den „Wunderkindern" Hummel und Scheidl zurückstand, von deren Preis die Wiener Salons damals voll waren.

Beethoven seinerseits berichtete von dieser Reise, daß nur zwei Persönlichkeiten sich ihm tief und dauernd eingeprägt hätten: Kaiser Joseph und — Mozart.

Aus den Studien, welche dem jungen Meister um so erwünschter sein mußten, als er bisher des systematischen Unterrichtes — den bei Neefe abgerechnet — entbehrt hatte und einen großen Teil seiner Kraft und Zeit im praktischen Berufe hatte verwenden müssen, riß ihn die Nachricht von der tödlichen Erkrankung seiner Mutter.

Von Mitteln entblößt, kam er im Juli 1787 nach Bonn zurück und traf die geliebte Mutter, an welcher sein Herz mit inniger

[1]) Der alte Beethoven machte seinen Sohn aus leicht zu erratenden Gründen um zwei Jahre jünger.

Digitized by Google

Zärtlichkeit hing, am Sterben. Dasselbe Jahr raubte ihm seine Schwester Margareta. Er stand daheim verwaist und einsam da. „O, wer war glücklicher als ich", klagte er, „da ich noch den süßen Namen Mutter aussprechen durfte, und er wurde gehört! Wem kann ich ihn jetzt sagen? Den stummen, ihr ähnlichen Bildern, die meine Einbildungskraft zusammensetzt!" — —

Zur Trauer und dem Gefühle der Verwaistheit kamen noch die wenig erquicklichen Verhältnisse im Hause, zumal die Demütigungen, welche die zunehmende Trunksucht des Vaters dem mit einem peinlichen Ehrgefühle ausgestatteten Jüngling bereitete.

In dieser trüben Zeit, in welcher Beethoven mit hypochondrischer Melancholie rang, ging ihm in dem Hause der Witwe des bei einem Brande im Schlosse verunglückten Hofrats von Breuning eine neue Heimat auf. Zunächst als Musiklehrer der Tochter Eleonore und des jüngsten Sohnes eingeführt, wurde er bald zum vertrauten Freunde der Kinder, der wie ein Sohn des Hauses aus und ein ging und als solcher von den Hausgenossen gehalten wurde.

Insbesondere fand er in der geistvollen Frau von Breuning eine wahrhaft mütterliche Freundin, die Geist und Takt besaß, um auf das ebenso ungelenke wie leicht verletzliche Gemüt des jungen Mannes erziehend einzuwirken. In ihrer Familie, welche durchaus auf der Höhe der Zeit stand und mit Bildung gesättigt war, bot sich Beethoven reiche Gelegenheit, die empfindlichen Lücken seiner Bildung auszufüllen. Die großen Dichter Deutschlands, Klopstock, Lessing, Gellert, Gleim, lernte er in diesem Kreise kennen. Auch die Erstlingswerke von Goethe und Schiller fanden bei den jungen Breunings begeisterte Aufnahme und warmes Verständnis. Durch sie wurde der junge Meister auch in die Welt der Antike eingeführt und mit der klassischen Literatur vertraut gemacht; die Odyssee ist von jener Zeit an eines seiner Lieblingsbücher geblieben. Auch Shakespeare und Milton fehlten in diesem Kreise nicht. Dabei herrschte im Breuningschen Hause keineswegs ein steifer, ästhetisierender Ton: die jungen Leute sorgten für jugendliche Frische, welche jezuweilen zur Ausgelassenheit werden mochte. — Das religiöse Element war durch den Vormund der jungen Breunings vertreten, einen feingebildeten und liebenswürdigen Prälaten, der dem durch Joseph II. vertretenen Geiste der Aufklärung huldigte.

In dieser Atmosphäre wurde der junge Beethoven „fröhlich".

Digitized by Google

Sein einsames, ängstlich verschlossenes Wesen taute in der herzlichen Freundschaft auf, die ihn umgab. Er sah sich geliebt und verstanden. Durch die Beziehungen zu dem Hause Breuning öffneten sich ihm die Kreise edler Geselligkeit, wie sie sich z. B. im Zehrgarten begegneten: da traf er mit Andreas und Bernhard Romberg, Joseph und Anton Reicha, den Zierden des Orchesters, das mit dem 1789 eröffneten neuen kurfürstlichen Nationaltheater auf rühmenswerte Höhe erhoben worden war, mit den Malern Kügelgen und vielen sonstigen Künstlern und Gelehrten der 1786 gegründeten Universität zusammen.

Die Achtung und demgemäß die Stellung, welche Beethoven im Kreise der Kunstgenossen einnahm, wuchs zusehends. 1789 wurde er zum kurfürstlichen Kammermusikus ernannt. Am Hofe hatte er in dem Grafen Waldstein, der seit 1788 in Bonn weilte, einen ebenso begeisterten Verehrer seines Genius wie einflußreichen Gönner gewonnen, der ihn unermüdlich mahnte, die eigene Art festzuhalten und sich durch niemanden darin irremachen zu lassen. Mochte seine an den besten Werken der zeitgenössischen Musik sich befruchtende, aber vor allem an J. S. Bachs Strenge und Harmonientiefe genährte Kompositionsweise den einen oder andern fremdartig und ungewohnt berühren, die tiefer Blickenden erkannten schon damals in der Kraft und Vollwichtigkeit seiner Gedanken wie in der markigen, sprechenden Melodie, die ihm eignete, den großen Genius. Staunend bewunderte man an dem jungen Meister insbesondere die Gabe der freien Phantasie. In ihr hatte er keinen Rivalen. Wir begreifen, daß Beethoven diese Zeit später seine schönste genannt hat: es war eine Zeit freudigen Aufstrebens und frischen, kräftigen Schaffens. Auch der Glanz junger Liebe ging in diesen Tagen des Sturmes und Dranges beglückend über sein Leben hin. Er war „nie ohne eine Liebe", berichten die Jugendgenossen jener Zeit. Man wird kaum fehlgreifen, wenn man annimmt, daß viele von den zwischen 1795 und 1802 herausgegebenen Werken der Entstehung oder Konzeption nach in diese Zeit allseitiger Anregung fallen. Sicher ist es von den „Präludien durch alle Tonarten" op. 39 (1789), dem Trio in Es-dur für Streichinstrumente op. 3 (1792), den Klaviertrios op. 1 (1791/92), dem Oktett für Blasinstrumente op. 103, das zuerst 1796 als Quintett für Streichinstrumente (op. 4) herauskam, und dem aus seinem Nachlasse

Digitized by Google

herausgegebenen Rondino für Blasinstrumente. Auch ein Klaviertrio in Es, eine Sonate für Klavier und Flöte, ferner ein Klavierkonzert fallen in diese Erstlingszeit, sodann die 24 Variationen in D-dur (1790) über Righinis „Vieni amore", Lieder (darunter „Die Feuerfarbe" op. 52) und Gelegenheitskompositionen, wie die Trauerkantaten auf den Tod der Kaiser Joseph II. und Leopold II., ein altdeutsches Ritterballett u. a. m.

So verheißungsvoll sich für Beethoven die Verhältnisse in Bonn auch gestaltet hatten, es blieb doch der sehnlichste Wunsch *seines* Herzens, wieder in die musikalische Metropole der damaligen Zeit zu kommen und unter den Augen der Wiener Meister und in der von ihnen beherrschten musikalischen Atmosphäre seine Studien zu vollenden. Mozart war freilich nicht mehr; sein glänzender Stern war 1791 erloschen. Aber noch lebte Haydn. Ihm war Beethoven schon einmal gelegentlich vorgestellt worden. 1792 kam Haydn auf der Rückreise von London nach Wien durch Bonn, nahm genauere Einsicht von mehreren Arbeiten Beethovens und erklärte sich daraufhin bereit, ihn zum Schüler anzunehmen. Mit der Zusicherung eines landesherrlichen Stipendiums von 100 Dukaten und das Herz voll froher Hoffnungen verließ Beethoven seine Vaterstadt, in die er damals nach vollendeten Studien wiederzukehren gedachte, die sich ihm aber mit dem Tode des Vaters (1792) und mit der französischen Besetzung für immer verschließen sollte. 1792 langte er in Wien an, um bei Haydn, wie er sich vorsetzte, noch einmal neu und von Grund aus zu studieren.

Die beiden Männer harmonierten jedoch dem innersten Wesen nach nicht miteinander. Haydn war ohne Zweifel damals mit Plänen und Arbeiten für die nächste Londoner Reise beschäftigt, so daß er keine Zeit fand, den Arbeiten des genialen Schülers die strenge und kritische Aufmerksamkeit zu schenken, an der Beethoven gelegen sein mußte.

So sehr dies Beethoven empörte und dem gefeierten Meister entfremdete, so bewahrte er doch Haydn äußerlich die durch die Klugheit gebotene Verehrung, nahm aber, um dennoch zu seinem Ziele zu kommen, daneben Unterricht bei dem freundlichen Schenk, dem Meister im komischen Stile und Komponisten des „Dorfbarbiers", welchem Beethovens freie Phantasieen „einen Hochgenuß bereiteten, der Mozarts Andenken lebhaft zurückrief". Doch auch hier kam er

Digitized by Google

nicht zum Ziele, und so war es Beethoven erwünscht, als 1794 Haydns Reise nach London, auf welche ihn dieser mitnehmen wollte, den äußern Vorwand gab, bei Albrechtsberger, dem tüchtigsten Theoretiker unter den damaligen Wiener Musikern, Unterricht zu nehmen. Daneben bildete er sich bei Schuppanzigh (s. o.) im Violinspiele aus und empfing von dem kaiserlichen Hofkapellmeister Salieri Anleitung in der Gesangskomposition. Der junge Künstler war sich der Systemlosigkeit seiner bisherigen musikalischen Erziehung wohlbewußt und arbeitete unermüdet daran, seinem Schaffen festen Grund und straffe Zucht zu geben.

Zu den Enttäuschungen, die Beethoven in Wien erfuhr, gesellte sich anfangs auch pekuniäre Bedrängnis. Außer einem oder zwei Quartalteilen erhielt er infolge der Kriegswirrnisse von den versprochenen 100 Dukaten nichts. Schon am 18. Dezember 1792 starb Johann van Beethoven und überließ dem Sohne die Sorge für das Fortkommen der Brüder. Franz Ries, sein edler, uneigennütziger Freund und ehemaliger Violinlehrer, hat ihm auch damals, wie schon früher, ausgeholfen. Bald jedoch finden wir den jungen Meister in besseren Verhältnissen. Die Brüder kamen nach Wien und ließen sich dort nieder, der eine, Karl Kaspar, als Musiklehrer, der andere, Johann, als Apotheker. Beethoven selbst gelangte rasch zu hohem Ansehen und reichlichem Auskommen; denn sein Talent und die Empfehlungen Waldsteins öffneten ihm die besten und feinsten Kreise des Wiener Adels und der Künstlerwelt.

Beethoven, berufen, auf dem Gebiete der Instrumentalmusik das Höchste zu leisten, war zu guter Stunde nach Wien gekommen. Der Adel, wie die gebildete Gesellschaft überhaupt, wandte der Musik das lebendigste Interesse zu, und es war ganz besonders die Kammermusik, welche in diesen Kreisen die eifrigste Pflege und die wirksamste Förderung erfuhr. Fast jede bedeutendere Adelsfamilie, wie die der Esterhazy, Lobkowitz, Lichnowsky u. a., besaß ihre eigene Kapelle vom großen Orchester bis herunter zum Streichquartett. Jede dieser Vereinigungen bedurfte neuer Musik, daher war die Nachfrage nach Kammer- und Orchestermusik bedeutend, und auch für junge, noch unbekannte Talente war, wenn sie Tüchtiges leisteten, die Möglichkeit gegeben, anzukommen und ihre Werke zur Aufführung zu bringen.

Digitized by Google

Im Winter fand sich während der Saison der ganze Adel in Wien ein, und so kam immer eine bedeutende Anzahl von ausübenden Künstlern zusammen, da die einzelnen Familien ihre Kapellen mitbrachten. Zu größeren Aufführungen wurden durch Übereinkommen die Musiker der verschiedenen Kapellen vereinigt, so daß bei den viermal im Jahre zugunsten der Witwen und Waisen der Musiker stattfindenden Konzerten im Burgtheater die Zahl der mitwirkenden Künstler bis auf 400 stieg. Hier waren also die äußeren Mittel zu einer vortrefflichen Darstellung von Instrumentalwerken vorhanden.

Dazu kam der geläuterte Geschmack in diesen Kreisen. Haydn und Mozart hatten das musikalische Verständnis durch ihre unsterblichen Werke auf eine hohe Stufe gehoben. In den Kennerkreisen gab zu der Zeit, als Beethoven nach Wien kam, der Baron van Swieten den Ton an. Dieser war ein begeisterter Vorkämpfer für die ernste Musik Bachs und Händels und hatte soeben die Aufmerksamkeit der Musikfreunde wieder auf die nordischen Tonheroen gelenkt.

Beethoven nun, der Bonner Hoforganist, brachte Bachsche Harmonienfülle und Bachschen Ernst mit; schon das imponierte der genußfreudigen Gesellschaft. Fand man sein Spiel auf dem Pianoforte in manchen Kreisen auch „rauh" und „gewaltsam", so wirkte und fesselte es doch durch seine plastische Deutlichkeit und durch die sprechende Kraft des Ausdruckes. Van Swieten hatte seine besondere Freude an der Meisterschaft, mit welcher der junge Beethoven seinen Bach vortrug. Er ließ ihn abends in der Regel „spät fort, weil dieser sich bequemen mußte, noch eine Anzahl von Fugen von Bach zum Abendsegen vorzutragen" (Schindler).

Unerreicht stand Beethoven in der freien Phantasie da. „Seine Improvisation war", sagt Karl Czerny, „im höchsten Grade brillant und staunenswert; in welcher Gesellschaft er sich auch befinden mochte, er verstand es, einen solchen Eindruck auf jeden Hörer hervorzubringen, daß häufig kein Auge trocken blieb, während manche in lautes Weinen ausbrachen; denn es war etwas Wunderbares in seinem Ausdrucke, noch außer der Schönheit und Originalität seiner Ideen und der geistreichen Art, wie er dieselben zur Darstellung brachte."

Auch als Komponist mußte der junge und eigenartige Meister in

Digitized by Google

den Kreiſen der Kenner bald einen hervorragenden Platz einnehmen. Mozart war tot, Haydn lebte wohl noch und war auch von allen Seiten hochgefeiert, aber Beethoven war gegen ihn etwas völlig Neues; die Wucht ſeiner Klänge ſtach von Haydns reinlicher und leichter Friſche zu ſehr ab, als daß man beide nur hätte miteinander vergleichen können. Unter den übrigen in Wien anweſenden Inſtrumentalkomponiſten, Kotzeluch, Eberl, Förſter, Vanhall u. a., fand Beethoven keinen Rivalen, der ſich auch nur entfernt mit ihm hätte meſſen können.

Auch perſönlich war er ganz der Mann, ſeiner Kunſt Achtung zu verſchaffen. Mit ſeiner Muſik der vornehmen Geſellſchaft „aufzuwarten", war nicht ſeine Sache, und niemals ließ er ſich zum Spielen nötigen. Er zwang ſeine Gönner dazu, auch im perſönlichen Verkehre mit ihm die Kunſt zu ehren. Anſpruchsvoller Gönnerhaftigkeit wußte er mit ſchroffer Abweiſung und rückſichtsloſer Grobheit zu begegnen. Frühe ſchon wurde über den „hohen Ton" geklagt, den er im Bewußtſein der eigenen Bedeutung auch den Vornehmen gegenüber zuweilen anzuſtimmen liebte.

Mit der Veröffentlichung der ſchon in Bonn geſchaffenen, nunmehr ausgefeilten drei Trios op. 1, die 1795 erfolgte, hatte Beethoven mit einem Schlage den Ruhm eines der erſten Komponiſten auf dem Gebiete der Kammermuſik errungen. 1796 trat das Klavierkonzert in C-dur op. 15, das 1795 komponiert worden, ans Licht. Es folgten das Streichtrio in Es-dur op. 3 (komp. 1792), die drei Haydn gewidmeten Klavierſonaten in F-moll, A-dur, C-dur op. 2; 1797: „Adelaide" (komp. 1796), zwei Sonaten für Klavier und Violoncell in F-dur und G-moll op. 5, eine vierhändige Sonate für Klavier in D-dur op. 6, die Klavierſonate in Es-dur op. 7, die Serenade für Violine, Bratſche und Violoncell in D-dur op. 8; 1798: drei Streichtrios in G-dur, D-dur, C-moll op. 9, drei Klavierſonaten in C-moll, F-dur, D-dur, op. 10, zwölf Variationen für Klavier und Violoncell (über „Ein Mädchen oder Weibchen") op. 66, das Klaviertrio in B-dur op. 11 (mit den Variationen über ein Thema aus Weigls „Korſar"), acht Variationen für Klavier in C-dur über die Arie „Mich brennt ein heißes Fieber" aus Grétrys „Richard Löwenherz", drei Sonaten für Klavier und Violine in D-dur, A-dur, Es-dur op. 12; 1799: die Sonate für Klavier in C-moll („Pathétique") op. 13, die Sonaten in E-dur und G-dur op. 14. Außerdem

Digitized by Google

fällt in diese Zeit die Komposition des Trios für zwei Oboen und englisches Horn in C-dur op. 87 (aufgeführt 1797), des Quintetts in Es-dur op. 16 für Klavier, Hoboe, Klarinette, Horn und Fagott (aufgeführt 1798), des Klavierkonzerts in B-dur op. 19 (komp. 1798, erschienen 1801), des (wohl schon in Bonn entworfenen) sonnigglänzenden Septetts für Violine, Bratsche, Horn, Klarinette, Fagott, Violoncell und Kontrabaß in Es-dur op. 20 (aufgeführt *1800*) und der ersten Sinfonie in C-dur op. 21 (aufgeführt 1800), neben einer Reihe von kleineren Sachen.

Schon ins Jahr 1798 fällt die erste Anregung zur „Eroica", welche die Anwesenheit Bernadottes in Wien gab. Mit ihm erschien dort Rudolph Kreutzer, dem die Violinsonate op. 47 („Kreutzer-Sonate") gewidmet ist.

Nicht bloß die Zahl, sondern in erster Linie der tiefe, reiche Gehalt dieser Werke bekundete den Meister ersten Ranges und zeugte von einer Schöpferkraft, vor welcher die kleineren Geister sich beugen mußten. Im freudigen Bewußtsein des in ihm strömenden Quells konnte sich Beethoven über das bedenkliche Kopfschütteln der Kritiker in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" oder „der Leipziger Ochsen", wie er sie nannte, leicht hinwegsetzen. Schmerzlicher mochte es ihn berühren, daß selbst ein Haydn dem Fluge seines Genius nicht immer folgen konnte, und daß der Neid anderer Komponisten an seinen Werken fort und fort mäkelte. Aber die Anerkennung der Besten ward ihm in reichstem Maße zuteil. Fürst Lichnowsky, in dessen Hause Beethoven längere Zeit als Gast geweilt hatte, verehrte ihm (1800) ein vollständiges Quartett von wertvollen Instrumenten und setzte ihm ein Jahresgehalt von 600 Gulden aus. Von allen Seiten erfuhr er Anregung und Aufmunterung. Kunstreisen sollten ihn und seine Werke der Welt bekannt machen. Mit Haydn war er schon 1793 in Eisenstadt bei dem Fürsten Esterhazy, mit den Brüdern von Breuning 1795 in Nürnberg gewesen; im gleichen Jahre war eine Reise nach Prag gefolgt, wo er eine Aufnahme fand, wie sie der Erbe von Mozarts Genius verdiente; 1796 machte er eine zweite Fahrt nach Prag, die auch nach Dresden, Leipzig und Berlin führte, wo er zweimal in der Singakademie unter Fasch und einmal am Hofe Friedrich Wilhelms II. spielte und wertvolle Bekanntschaften, wie die des Prinzen Louis Ferdinand und der Musiker Zelter und Himmel, machte. Die Reise

Digitized by Google

brachte ihm Ehre und verdiente Würdigung. Nach Wien zurückgekehrt, trat er mit neuen Freunden und Kunstgenossen in anregende Beziehungen, so mit dem Schüler Mozarts, Hummel, mit dem Pianisten Cramer, dem Violinisten Krumpholz, dem Kontrabassisten Dragonetti u. a.

Aber auf die aufsteigende Bahn des Meisters fiel mit dem Jahre 1798 ein düsterer Schatten. Zum ersten Male kündigte sich jenes Übel an, das für den Musiker das schwerste ist, das ihn treffen kann: die Taubheit. Bedenken wir, wie sein ohnedies ungelenkes, in freudigen und traurigen Stimmungen überaus heftiges und ungestümes Wesen ihm den Verkehr mit der vorwiegend in glatten, nichtssagenden Formen sich bewegenden feineren Welt erschweren mußte, so begreifen wir nicht bloß die verschiedenen, einander diametral entgegengesetzten Urteile über Beethoven, den Menschen, sondern auch den schroffen Wechsel von Stimmungen, der sein Leben wie seine Arbeiten beherrscht, eine geistige Verfassung, in welcher die tiefste Resignation neben dem weltenüberwindenden Humor steht, bitterlicher Titanentrotz unmittelbar in den unter Thränen lächelnden Schmerz umschlägt. Langsam erst, aber unaufhaltsam nahm das Gehör ab. Von der Schwermut, die ihn infolge des Übels gefangen nahm, die aber immer wieder einer freudig erregten, oft wild lustigen Stimmung wich, sobald es gelang, ihn richtig anzufassen und kräftig aufzurütteln, zeugen die folgenden Worte eines Briefes an Wegeler vom 29. Juni 1801: „Ich kann sagen, ich bringe mein Leben elend zu (meine Ohren sausen Tag und Nacht fort), seit zwei Jahren fast meide ich jede Gesellschaft, weil es mir nicht möglich ist, den Leuten zu sagen: ich bin taub! Hätte ich irgend ein anderes Fach, so ging's noch eher, aber in meinem Fache ist das ein schrecklicher Zustand; dabei meine Feinde, deren Zahl nicht gering ist, was würden die dazu sagen! — Um Dir einen Begriff von dieser wunderbaren Taubheit zu geben, sage ich Dir, daß ich mich im Theater ganz dicht am Orchester anlehnen muß, um den Schauspieler zu verstehen. Die hohen Töne von Instrumenten, Singstimmen, wenn ich etwas weit weg bin, höre ich nicht; im Sprechen ist es zu verwundern, daß es Leute gibt, die es niemals merkten; da ich meistens Zerstreuungen hatte, so hält man es dafür. Manchmal höre ich den Redenden, der leise spricht, kaum, ja die Töne wohl, aber die Worte nicht; und doch sobald jemand schreit, ist es mir unausste-

Digitized by Google

lich. Was es nun werden wird, das weiß der liebe Himmel!“[1]) Beethoven war 30 Jahre alt, als das Übel anfing, ernstlicher und andauernder aufzutreten. Er hatte seine Laufbahn erst begonnen und hatte tatsächlich in Wien viele Neider und Feinde. Wir können es daher wohl begreifen, daß die Angst, völlig taub und dadurch unfähig zur Arbeit zu werden, zentnerschwer auf seinem ohnedies melancholischen Gemüte lasten mußte. So fährt er fort: „*Ich habe* schon oft mein Dasein verflucht; Plutarch hat mich zur Resignation geführt. Ich will, wenn's anders möglich ist, meinem Schicksal trotzen, obschon es Augenblicke meines Lebens geben wird, wo ich das unglückseligste Geschöpf Gottes sein werde“. Ein andermal heißt es in einem Briefe an Amenda vom 1. Juni 1801: „— — meine schönsten Jahre werden dahinfliegen, ohne alles das zu wirken, was mir mein Talent und meine Kraft geheißen hätten. Traurige Resignation, zu welcher ich meine Zuflucht nehmen muß!“[2]) Wie schwer Beethoven unter seinem Verhängnis litt, zeigt aufs ergreifendste das „Heiligenstädter Testament“, das er während seines Sommeraufenthaltes in Heiligenstadt 1802 für seine Brüder aufgesetzt hat[3]). Wen bewegt es nicht im tiefsten Innern, wenn er die Worte liest: „Geduld — so heißt es, sie muß ich nun zur Führerin wählen, ich habe es — dauernd hoffe ich soll mein Entschluß seyn auszuharren, bis es den unerbittlichen Parzen gefällt, den Faden zu brechen, vielleicht geht's besser, vielleicht nicht, ich bin gefaßt — schon in meinem 28. jahr gezwungen Philosoph zu werden, es ist nicht leicht, für den Künstler schwerer als für irgend jemand — Gottheit du siehst herab auf mein inneres, du kennst es, du weist, daß menschenliebe und neigung zum wohlthun drin hausen. O Menschen, wenn ihr einst dieses leset, so denkt, daß ihr mir Unrecht gethan, und der Unglückliche, er tröste sich, einen seines Gleichen zu finden, der trotz allen hindernissen der Natur, doch noch alles gethan, was in seinem Vermögen stand, um in die Reihe würdiger Künstler und Menschen aufgenommen zu werden“ — —

Wohl hauptsächlich infolge dieses Leidens wurde Beethoven in besonderem Maße verwundbar und reizbar. Das hatte wiederum

[1]) A. Thayer a. a. O. II, S. 141.
[2]) A. Thayer a. a. O. S. 136.
[3]) A. Thayer a. a. O. II, S. 193. Faksimil. Ausgabe von W. Nagel in der Zeitschrift „Die Musik“.

Digitized by Google

für seine soziale Existenz trübe Folgen: es erschwerte ihm die Freundschaft. Er stand gleichsam immer wie in Angriffsstellung, bereit, sich mit dem drohenden Sturme herumzuschlagen.

Gleichwohl war er der Freundschaft gerade jetzt mehr als je, und mehr als andere bedürftig, und er hatte das seltene Glück, Menschen zu finden, die sich selbst durch sein leidenschaftliches Ungestüm, sein oftmals ungerechtfertigtes Mißtrauen und seine gesteigerte Reizbarkeit nicht von ihm scheuchen ließen. So sind die Namen Stephan von Breuning, Lichnowsky, Brunswick, Amenda, Reicha, Wegeler, Ferdinand Ries u. a. unauflöslich mit der Geschichte des großen Tonmeisters verknüpft durch die Treue, mit welcher ihre Träger an Beethoven festgehalten haben und immer wieder zu ihm zurückgekehrt sind trotz aller Trübungen, welche ihr Freundschaftsverhältnis zeitweise erfuhr.

Die schmerzliche Aussicht, die Töne nicht mehr mit dem leiblichen Ohre vernehmen zu können, hatte, so schwer sie für den Meister selbst war, auf der anderen Seite für seine künstlerische Entwickelung doch auch wieder eine gute Seite: Beethoven war durch das beginnende Leiden gezwungen, auf den Ruhm des ersten und bedeutendsten Klaviervirtuosen, den er in den Augen der Kenner selbst einem Wölffl, J. B. Cramer, Clementi und Hummel gegenüber behauptete, mehr und mehr Verzicht zu leisten und seine ganze Kraft auf die Komposition zu vereinigen.

So beginnt gerade in dem Zeitpunkte, da das Ohrenleiden aufzutreten anfing, die Epoche in Beethovens Schaffen, die als die glänzendste und fruchtbarste bezeichnet werden darf (1799—1810). Es war, als wüchse seine Schöpferkraft mit jedem Hemmnis, das sich ihr entgegenstellen wollte, und als ginge der Meister aus jedem Leide, das ihn erschütterte, aus jeder Demütigung, die ihn niederbeugte, nur um so größer und gestählter hervor, vergleichbar dem starken Eichbaum, der den Stürmen trotzt, die an ihm rütteln und ihn niederbeugen wollen. „Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen; ganz niederbeugen soll es mich gewiß nicht" — so schrieb er in derselben Zeit, da das drohende Geschick, taub zu werden, ihn aufs tiefste verwundete (1801).

An allerlei niederbeugenden Demütigungen hat es ihm nicht gefehlt. Mehrmals ist der Glanz ernstgemeinter, tiefer Liebe leuchtend durch sein Leben gezogen. Aber das eine Mal nahm die Er-

Digitized by Google

wählte seines Herzens die ihr angebotene Hand nicht an, wie die Sängerin Magdalena Willmann[1] († als Frau Galvani 1801) und Therese Malfatti (1810); das andere Mal stellten sich unübersteigliche Schranken zwischen ihn und die Erfüllung seiner Wünsche, wie damals, als Beethoven seinem Freunde Wegeler schrieb (16. Nov. 1801): „Etwas angenehmer lebe ich jetzt wieder, indem ich mich mehr unter Menschen gemacht. Du kannst es kaum glauben, wie öde, wie traurig ich mein Leben seit zwei Jahren zugebracht; wie ein Gespenst ist mir mein schwaches Gehör überall erschienen, und ich floh die Menschen, mußte Misanthrop scheinen und bin's doch so wenig. — Diese Veränderung hat ein liebes, zauberisches Mädchen hervorgebracht, das mich liebt, und das ich liebe: es sind seit 2 Jahren wieder einige selige Augenblicke, und es ist das erstemal, daß ich fühle, daß Heiraten glücklich machen könnte; leider ist sie nicht von meinem Stande, — und jetzt — könnte ich nun freilich nicht heiraten, ich muß mich noch wacker herumtummeln"[2]. Allem nach war der Gegenstand dieser Liebe die junge, damals siebenzehnjährige, liebreizende Gräfin Giulietta Guicciardi[3], Beethovens Schülerin in dieser Zeit. Aber an eine Ehe war nicht zu denken, von ihrer Seite nicht, weil bei allem schwärmerischen Enthusiasmus für den großen Künstler Standesrücksichten und Vernunftgründe, wohl auch der Wille der Eltern entschieden dagegen sprachen; von seiner Seite nicht, weil er bei ernster Überlegung sich sagen mußte, daß das Band der Ehe für jetzt noch den freien Flug des Genius nur würde hemmen können. Die Kunst und die ihm durch sie gestellte Aufgabe steht ihm noch höher als selbst die Forderungen des Herzens. „Für mich gibt es kein größeres Vergnügen, als meine Kunst zu treiben und zu zeigen", sagt er im selben Briefe. Darum eben muß er sich „noch wacker herumtummeln" und darf wenigstens vorläufig ans Heiraten nicht denken. Tiefer und stärker freilich ergriff sein Gemüt jene Liebe, die ihn mehrere Jahre erfüllte, deren Gegenstand nicht mit voller Bestimmtheit zu

[1] A. Thayer a. a. O. II, S. 58.

[2] Ebenda S. 144 ff.

[3] Der Streit um Beethovens „unsterbliche Geliebte" ist noch nicht zur Ruhe gekommen. Vgl. dazu: A. Chr. Kalischer, Die unsterbl. Geliebte B.s. 1891. — La Mara, Beethovens unsterbliche Geliebte. Das Geheimnis der Gräfin Brunswyck. 1909. — Thomas San Galli, Die unsterbl. Geliebte B.s, Amalie Seebald. 1909.

Digitized by Google

bezeichnen[1]) ist, die aber im Jahre 1810 mit dem Verzichte auf die von Beethoven schon geplante Heirat endete. Welch eine tiefe, leidenschaftliche Liebe atmet der bekannte Liebesbrief Beethovens vom 7. Juli 1806[2]): „Leben kann ich entweder nur ganz mit Dir oder gar nicht, ja ich habe beschlossen, in der Ferne so lange herumzuirren, bis ich in Deine Arme fliegen kann und mich ganz heimatlich bei Dir nennen kann, meine Seele von dir umgeben ins Reich der Geister schicken kann". Wie verlangt es ihn nach dem ruhigen Glücke der Ehe: „— — in meinen Jahren jetzt bedürfte ich einiger Einförmigkeit und Gleichheit des Lebens". Auch jetzt aber mußte Beethoven entsagen; „sein Heiratsplan zerschlug sich", meldet sein Freund Stephan von Breuning kurz und ohne Erläuterung (1810). — Noch einmal entflammte sein Gemüt für ein liebenswürdiges Mädchen, Amalie Seebald, die er 1813 in Teplitz kennen lernte. Auch diese Liebe schlug tiefe Wurzel in seinem Gemüte, ihr entquollen die Nachtigallentöne des „Liederkreises an die ferne Geliebte"; noch 1816 ist es „wie am ersten Tage". Allein, so mächtig die Liebe das Innenleben des Meisters bewegte und aufrührte, so tief ihn Enttäuschung und Verzicht zumal im Jahre 1810 ergriffen, immer ging der Künstler gereifter, mit neuem Feuer und neuer Schwungkraft aus der schmerzlich-süßen Erfahrung hervor. Es war, als sollten auch die Erlebnisse seines Herzens nur dazu dienen, neue Kunstwerke zu zeugen, wie Beethoven denn auch im künstlerischen Schaffen all der Herzensbedrängnis sich entäußerte, das heiße Feuer, das seine Seele durchströmte, den Tonformen eingoß, in denen allein sein Inneres sich mitteilen konnte.

Gewaltig nach Zahl und Gehalt sind die Erzeugnisse seines Künstlergeistes in dieser Periode. 1800: das Oratorium „Christus am Ölberge" op. 85 (erschienen 1811), das (3.) Klavierkonzert in C-moll op. 37, die 6 Streichquartette in F-dur, G-dur, D-dur, C-moll, A-dur, B-dur op. 18, die Sonate für Klavier und Horn, F-dur op. 17, die 6 Variationen über „Ich denke Dein" in D-dur, die Klaviersonate in B-dur op. 22, das Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus" op. 43 (urspr. 24), die Sonaten für Klavier und Vio-

[1]) A. Thayer a. a. O. III, S. 158, hält Therese von Brunswyck für die Erwählte (vgl. die Fis-dur-Sonate op. 78, die ihr gewidmet ist, und die der Meister selbst sehr hoch stellte).

[2]) A. Thayer a. a. O. III, S. 427.

line in A-moll op. 23, in F-dur op. 24; 1801: das Streichquintett in C-dur op. 29; das Terzett „Tremate“ (op. 116b) mit Orchester, die Klaviersonate in As-dur op. 26, die 2 Klaviersonaten in Es-dur und Cis-moll op. 27 (der Gräfin Julie Guicciardi gewidmet), die Klaviersonate in D-dur op. 28; 1802: 3 Sonaten für Klavier und Violine in A-dur, C-moll, G-dur op. 30, die Klaviersonaten in G-dur, D-moll, Es-dur op. 31, 6 Klaviervariationen in F-dur op. 34, 15 desgleichen in Es-dur op. 35, Rondo für Klavier in G-dur (op. 51 Nr. 2), die Romanze für Violine mit Orchester in G-dur op. 40, die zweite Sinfonie in D-dur op. 36, die Romanze für Violine und Orchester in F-dur op. 50, 14 Variationen für Klavier, Violine und Violoncell op. 44, die Klaviersonaten in G-moll und G-dur op. 49, 3 Märsche für Klavier zu 4 Händen; 6 Lieder von Gellert (darunter „Die Himmel rühmen“ und das „Bußlied“); 1803: die Klaviersonate in C-dur op. 53, die Sonate für Klavier und Violine in A-dur op. 47 (Kreutzer-Sonate s. o.), die Klaviersonate in F-dur op. 54; die dritte Sinfonie in Es-dur („Eroica“), mit der sich der Meister schon seit fünf Jahren trug (S. o.), op. 56; 1804: die Sonate für Klavier in F-moll op. 57, das Sextett für 2 Klarinetten, 2 Flöten, 2 Fagotte in Es-dur op. 71, das Tripelkonzert für Pianoforte, Violine, Violoncell und Orchesteester in C-dur (gleichfalls op. 56).

Die folgenden Jahre 1804 und 1805 zeitigten die Oper „Leonore“ in ihrer ersten Gestalt. Die frühesten Aufführungen unter dem Titel „Fidelio“ am 20., 21. und 22. November 1805 fielen in die Tage der Einnahme Wiens durch die Franzosen unter Murat und Launes. Auf seiten der Franzosen fand sich das Verständnis nicht für das herrliche Werk, dieses Triumphlied treuer Liebe; auch den Wienern fehlte in jenen Tagen jede Stimmung, um das Werk zu würdigen. So gingen die Aufführungen ohne bedeutende Wirkung vorüber. Die „Leipziger allgemeine musikalische Zeitung“ entschied: „Das Ganze, wenn es ruhig und vorurteilsfrei betrachtet wird, ist weder durch Erfindung noch durch Ausführung hervorstechend“ [1]. Gleichwohl errang die Oper am 29. März 1806, als sie unter günstigeren Verhältnissen wiederholt wurde, lebhaften Beifall. Wenn Beethoven fortan keine Oper mehr komponiert hat, so trägt daran

1) Bei A. Thayer a. a. O. II, S. 293.

Digitized by Google

nicht etwa eine Verstimmung gegen das Theater die Schuld, sondern der Umstand, daß es ihm trotz aller Bemühungen (Grillparzer) nicht gelungen ist, einen entsprechenden Text zu gewinnen. — Im Jahre 1806 beschäftigte den Meister die Umarbeitung der Oper „Leonore" für Prag (Ouverture in C). Er komponiert das (4.) Klavierkonzert in G op. 58, das Violinkonzert in D op. 61, die drei sogenannten „russischen" Streichquartette in F-dur, E-moll, C-dur op. 59 und die (4.) Sinfonie in B-dur op. 60. Das Jahr 1808 bringt die herrliche C-moll-Sinfonie op. 67 (5), dieses vollkommenste Werk Beethovens, zur Vollendung, daneben die Messe in C-dur, die prächtige Ouverture zu „Coriolan" und kleinere Sachen. Im Sommer vollendete er zu Heiligenstadt die Pastoralsinfonie (6) in F-dur op. 68, außerdem die Chorphantasie op. 80, und das herrliche Lied „Nur wer die Sehnsucht kennt", das Beethoven viermal in Töne gekleidet hat, die Trios für Klavier, Violine und Violoncell in D-dur und Es-dur op. 70, für die kränkliche junge Gräfin Erdödy, mit der ihn zarte Freundschaft verband, geschrieben; 1809 folgt das Klavierkonzert op. 73 (Es-dur), die Klaviersonate in Es-dur op. 81a „Les adieux" (auf den Abschied des Erzherzogs Rudolf von Wien und dessen Rückkehr), während der Beschießung und Einnahme der Stadt durch die Franzosen, „inter lacrimas et luctum", die Violoncellsonate in A-dur op. 69 (Gleichenstein gewidmet), das Streichquartett op. 74 (Es-dur), das sogenannte „Harfenquartett", die Variationen für Pianoforte in D-dur op. 76, die Phantasie für Pianoforte op. 77 (G-moll), die Sonate op. 78 (Fis-dur), das Sextett in E-dur op. 81b; 1810 die Musik zu Goethes „Egmont", die Mignonlieder „Kennst du das Land", „Herz, mein Herz" und mehrere Goethesche Gesänge, das Streichquartett in F-moll op. 95, die Sonatine in G-dur op. 79, die Sonate für Klavier und Violine in G-dur op. 96. Unter anderem arbeitete er jetzt auch an den 43 schottischen Melodien für Klavier, Violine, Violoncello (op. 108) für Dr. Thompson in England.

In diesem Jahre „zerschlug sich" sein Heiratsplan. Obgleich er sich augenblicklich tiefgebeugt fühlte, regte der Genius doch wieder mächtig die Schwingen. Die Bekanntschaft mit der Familie Brentano, besonders der liebreizenden Bettina Brentano, der Schwester seines Freundes Franz Brentano und späteren Gattin Arnims, übte den wohltätigsten Einfluß auf Beethovens Gemüt aus. Die Be-

Digitized by Google

gegnung mit dem von ihm seit langer Zeit verehrten Dichterfürsten Goethe in Teplitz 1812 und die aufkeimende neue Liebe zu Amalie Seebald (1813) regten zu neuem Schaffen an. In dieser Zeit entstand das herrliche, an Gedankenreichtum und Klangschönheit fast einzig dastehende Trio in B-dur op. 97, außerdem die Sonate in G-dur op. 96, das Quartett in F-moll op. 95, sodann die Musik zu den für die Einweihung des Theaters in Pesth von Kotzebue gedichteten Festspielen: „Die Ruinen von Athen" und „König *Stephan*" und wohl auch die 7. Sinfonie in A-dur op. 92; 1813 wurde die 8. Sinfonie in F-dur op. 93 vollendet; 1814 folgten die Ouverture in C op. 115, die Kantate: „Der glorreiche Augenblick", der Chor: „Ihr weisen Gründer", die Sonate für Klavier in E-moll op. 90, das Tongemälde: „Die Schlacht bei Vittoria", ursprünglich für Mälzls Panharmonikon 1813 komponiert, u. a. m. In dieses Jahr fällt schließlich noch die Umarbeitung der Oper „Leonore", die nun endgültig den Titel „Fidelio" erhielt.

Dasselbe Jahr raubte ihm seinen treuen Freund und Gönner Karl von Lichnowsky. 1815 starb sein Bruder Karl; die Witwe konnte sich mit dem Schwager, den der Verstorbene zum Vormunde seines Söhnleins Karl ernannt hatte, nicht vertragen; Beethoven adoptierte den Neffen, und es begannen damit für ihn Verdrießlichkeiten aller Art. Seine ganze Liebe schenkte er dem Kinde, aber an Verwicklungen und Unannehmlichkeiten, Undank und Enttäuschungen fehlte es nicht. Seine zunehmende Taubheit machte Beethoven immer einsamer und hilfloser; damit wuchs das Mißtrauen gegen seine Umgebung, gegen die bewährtesten Freunde. Seine Werke bekommen etwas Vergeistigtes, Innerliches. Es folgen 1815: der Chorgesang: „Meeresstille und glückliche Fahrt" (Goethe gewidmet) op. 112, die Sonaten für Klavier und Violoncell in C-dur, D-dur op. 102; 1816: „Der Liederkreis an die ferne Geliebte", die Klaviersonate in A-dur op. 101 und einige Lieder; 1817: die D-dur-Fuge für 2 Violinen, 2 Bratschen, Violoncello op. 137, die Klaviersonate in B op. 106; 1820 und 1821 die Klaviersonaten in E-dur op. 109, in As-dur op. 110, in C-moll op. 111; 1822: die Bagatellen op. 119 und op. 126 u. a. Das Größeste aber, was er in diesen Jahren schuf, war die „Missa solemnis", die er, wie Schindler erzählt, in einem Zustande „absoluter Erdenentrücktheit" komponierte. „Vom Herzen möge es zum Herzen gehen" — hat

Digitized by Google

Beethoven selbst auf die Partitur geschrieben und in ihr das Bild eines faustischen Geistes wiedergegeben, der nicht nachläßt zu ringen, bis er Ruhe findet in Gott. — Noch folgen das Opferlied op. 121b, das Goethesche Bundeslied, die Ouverture „Die Weihe des Hauses“ op. 124; 1823: die Variationen über einen Walzer von Diabelli op. 120, das Rondo op. 129 („Wut über den verlorenen Groschen“) und im selben Jahre die neunte Sinfonie mit dem „Lied an die Freude“, das ihn schon in Bonn beschäftigt hatte, die vergeistigtste unter seinen sinfonischen Schöpfungen, in der man sein künstlerisches Vermächtnis, das letzte Bekenntnis des Menschen und des Musikers hat erblicken wollen. Abgeschlossen hat der große Meister jedoch mit diesem erhabenen Werke keineswegs. Er läßt noch jene tiefgründigen Streichquartette folgen, deren Verständnis sich erst der Gegenwart erschlossen hat: 1824 das in Es-dur op. 127; 1825 das in A-moll op. 132, sowie das in B-dur op. 130 mit der Fuge op. 133 als Schlußsatz; 1826 das in Cis-moll op. 131 und das in F-dur op. 135, dessen Schlußsatz der Meister mit der Überschrift „Der schwer gefaßte Entschluß“ bezeichnet hat, endlich einen neuen Schlußsatz zu dem Quartett in B-dur op. 130. Das sollte seine letzte Arbeit sein. Eine zehnte Sinfonie in C-moll, die er geplant hatte, kam über die Skizze nicht mehr hinaus. Allerlei Widerwärtigkeiten, besonders die Sorge um den Neffen, hatten die letzten Jahre getrübt, Beethoven aber aufs neue den Wert der Freundschaft seines ältesten Jugendgenossen Stephan von Breuning erkennen lassen, der sich seiner und des Neffen treulich annahm und diesem in die militärische Laufbahn hineinhalf. Von einem vierteljährigen Erholungsaufenthalte auf dem Gute seines Bruders Johann kam er krank nach Wien zurück. Vom 2. Dezember an lag er zu Bette. Das Schwarzspanierhaus, darin er die Leidenstage verlebte, wurde das Ziel derer, die den Meister noch sehen wollten, darunter neben den Freunden ein F. Hiller, E. Kreutzer u. a. Zu einer Bauchfellentzündung traten die qualvollen Beängstigungen der Wassersucht. Am 26. März, ein Viertel vor 6 Uhr abends, entschlief der Meister, während ein heftiges Gewitter über die Stadt hinging. Am 29. März wurde er unter großer Teilnahme der Bevölkerung auf dem Währinger Friedhofe zur letzten Ruhe bestattet. Kein Geringerer als Grillparzer verfaßte das letzte Abschiedswort, das der Schauspieler Anschütz sprach. Einen Rivalen hinterließ Beethoven nicht.

Digitized by Google

Der Erbe seiner Kunst wurde Deutschlands größester Liedermeister, von dem er auf dem Sterbelager noch bezeugt hat: „Wahrlich, in dem Schubert lebt der göttliche Funke".

2. Beethoven war wesentlich Gemütsmensch; heftige, starke Leidenschaften bewegten ihn, die sich um so mehr in seinem inneren Leben geltend machten und dasselbe beherrschten, als er durch sein Gehörleiden auf die Einsamkeit angewiesen war und sich über das, was ihn wahrhaft bewegte, selten aussprechen konnte. Es ist bezeichnend, daß der tiefere Kern seines Wesens fast nur in Briefen zutage kommt, und daß diese oft heftige Gefühlsausbrüche und Selbstanklagen enthalten, indem er sein tatsächlich häufig ungehöriges Benehmen rechtfertigen oder wieder gutmachen will, sobald er zum Nachdenken darüber gekommen ist und nicht mehr unmittelbar unter dem Drucke des finsteren Mißtrauens steht, das infolge der Taubheit sein Gemüt beherrschte. Zieht man nun aus dem Ungestüm seines Wesens alles das ab, was auf Rechnung seines körperlichen Leidens zu setzen ist, so erscheint Beethoven als eine starke Kraftnatur, stark im Lieben, stark im Hassen.

Dem entsprach auch die äußere[1]) Erscheinung: „Denke dir[2]) einen Mann von etwa fünfzig Jahren, mehr noch kleiner als mittler, aber sehr kräftiger, stämmiger Natur, gedrängt, besonders von starkem Knochenbau — — — von vollem, rundem Gesicht, rote, gesunde Farbe, unruhige, leuchtende, ja bei fixiertem Blick fast stechende Augen; keine oder hastige Bewegungen; im Ausdruck des Antlitzes, besonders des geist- und lebensvollen Auges, eine Mischung oder ein zuweilen augenblicklicher Wechsel von herzlichster Gutmütigkeit und von Scheu; in der ganzen Haltung jene Spannung, jenes unruhige, besorgte Lauschen des Tauben, der sehr lebhaft empfindet; jetzt ein froh hingeworfenes Wort, sogleich wieder ein Versinken in düsteres Schweigen; und zu alle dem, was der Betrachtende hinzubringt und was immerwährend mit hineinklingt: das ist der Mann, der Millionen nur Freude bringt, reine, geistige Freude". Er selbst nennt sich den „unbehilflichen Sohn Apollos".

Der innerste Kern dieser Kraftnatur war ein tiefes Sehnen nach Liebe und Ergänzung, wie sich das rührend und ergreifend in vielen

[1]) Vgl. v. Frimmel, Beethoven-Studien I.
[2]) Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst. Bd. IV.

Digitized by Google

seiner Briefe ausspricht. Über allen Wünschen des Herzens steht ihm aber doch zuletzt wieder seine künstlerische Mission. „Du darfst nicht Mensch sein, für dich nicht, nur für andere, für dich gibt's kein Glück mehr als in dir selbst, in deiner Kunst — o Gott, gib mir Kraft, mich zu besiegen, mich darf ja nichts an das Leben fesseln!“ (so im Tagebuche von 1812)[1]. Die innere Kraft äußert sich aber auch in einem starken Selbstgefühle und in einem selbstbewußten Künstlerstolze.

Als Künstler bezeichnet Beethoven ein hoher, echt germanischer Idealismus. Beethoven dachte von seiner Kunst so hoch, wie nur möglich. „Musik ist höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie; sie ist der Wein, der zu neuen Erzeugungen begeistert. Ich bin der Bacchus, der für die Menschen diesen herrlichen Wein keltert und sie geistestrunken macht; wenn sie dann wieder nüchtern sind, dann haben sie allerlei gefischt, was sie mit aufs trockne bringen“. So läßt ihn Bettina sagen, und sicherlich hat sie die Worte nicht ganz aus der Luft gegriffen. Für Beethoven war die Musik eine ethische Macht; sie soll dem Manne „Feuer aus dem Geiste schlagen“, meinte er selbst, und „wem seine Musik sich verständlich macht, der muß frei werden von all dem Elend, womit andere sich schleppen“. „Kraft ist die Moral der Menschen, die sich vor anderen auszeichnen — sie ist auch die meinige“ — sagt er ein andermal.

Diesem Idealismus entsprach der eiserne Fleiß, mit welchem Beethoven zeitlebens an sich selbst gearbeitet und gebildet hat, um in seiner Kunst das Höchste leisten zu können. Er besaß nicht die Unmittelbarkeit der musikalischen Empfindung wie Mozart, dem sich jede äußere Anregung sofort in Musik umsetzte. Beethoven mußte tiefer bohren, mußte die Ideen, die ihm zuströmten, tiefer aus dem Innern hervorholen, deshalb erst in den Kern seiner Individualität aufnehmen und verarbeiten, sie gewissermaßen in sich erleben. Er ist ausgesprochener Individualist wie außer ihm nur Johann Sebastian Bach. Sein Geist bedurfte daher der Auffrischung und Befruchtung durch die Berührung mit anderen gewaltigen Persönlichkeiten. Shakespeare war neben Homer sein „poète de prédilection“, dessen Gestalten seine musikalische Phan-

[1] Bei A. Thayer a. a. O. III, S. 229.

Digitized by Google

taſie am meiſten zum Schaffen anregten und in ihm die großartigen Entwürfe weckten. Klopſtock war unter den Deutſchen ſein Liebling, bis er Goethe kennen lernte. „Goethe hat den Klopſtock bei mir totgemacht. Sie wundern ſich? Nun, lachen Sie? Aha, darüber, daß ich den Klopſtock geleſen habe! Ich habe mich jahrelang mit ihm getragen, wenn ich ſpazieren ging, und ſonſt. Ei nun, verſtanden hab ich ihn freilich nicht überall. Er *ſpringt ſo* herum; er fängt auch gar zu weit von oben herunter an; immer Maestoso! Des-dur! Nicht? Aber er iſt doch groß und hebt die Seele (das wollte Beethoven). Wo ich ihn nicht verſtand, dann riet ich doch, ſo ungefähr. Wenn er nur nicht immer ſterben wollte! das kömmt ſo wohl Zeit genug! Nun, wenigſtens klingt's immer gut. Aber der Goethe: der lebt, und wir alle ſollen mitleben. Darum läßt er ſich auch komponieren" (ſo läßt den Meiſter Rochlitz in einer Unterhaltung ſprechen).

Mächtige Anregung zum künſtleriſchen Geſtalten bot ihm außer den Dichtern der Umgang mit Mutter Natur; in ihr iſt Ruhe, Wahrheit, Geſundheit. „Kein Menſch kann das Land ſo lieben wie ich; geben doch Wälder, Bäume, Felſen den Widerhall, den der Menſch gibt" — ſchrieb der Meiſter, der im Sommer das Marſchieren durch die freie Gottesnatur zum Tagewerk rechnete. „Iſt es doch, als wenn jeder Baum zu mir ſpräche auf dem Lande Heilig! Heilig!" — „Allmächtiger im Walde, ich bin ſelig glücklich im Walde, jeder Baum ſpricht durch Dich! O Gott, welche Herrlichkeit in einer ſolchen Waldgegend, — in den Höhen iſt Ruhe, Ruhe — ihm zu dienen". —

Das unermüdliche Streben, alles in der Tiefe zu erfaſſen und vom innerſten Kerne ſeiner Individualität aus zu geſtalten, machte Beethovens Entwickelungsgang zu einem ununterbrochenen und mühſamen Ringen nach dem „Ziel, das er fühlt, aber nicht beſchreiben kann". Immer wieder fängt er, ein echter Idealiſt und Individualiſt, von vorne an, um ein ſicheres Urteil und den klaren künſtleriſchen Ausblick zu gewinnen. Seine Manuſkripte beweiſen, daß er auch bei der einzelnen Arbeit im Meißeln und Verbeſſern ſich nicht genugtun konnte. Die Muſik genügte ihm nicht, wenn ſie nur ſchön war: ſie mußte Bedeutung haben, unmittelbares Zeugnis des Geiſtes, Lebensäußerung der Perſönlichkeit, Offenbarung des tiefſten Innern, des ringenden Menſchen ſein. Es iſt bezeichnend, daß Beethoven

Digitized by Google

sich mit der musikalischen Wiedergabe des Goetheschen „Faust“ trug. Daran wollte er sein bestes Können setzen, darin sein letztes Wort sprechen.

Aus dieser Sorgfalt, Strenge und Selbstzucht in der Arbeit erklärt es sich, daß seine Musik im allgemeinen jener sonnigen, ruhigen Abgeklärtheit und leichten Grazie entbehrt, welche uns an Mozarts den Zauber der unmittelbarsten Natürlichkeit tragenden Werken entzückt und gefangennimmt. Dafür finden wir bei Beethoven eine Tiefe, Gedrungenheit und Vollwichtigkeit der musikalischen Gedanken, wie sie mit ihm nur noch der alte Bach teilt, eine Kraft, Saftigkeit und Sprechsamkeit der Melodie und eine eherne Logik in der thematischen Arbeit, welche, schon technisch angesehen, der Musik etwas Männliches, Stählernes verleiht. Da ist auch nirgends eine Spur von Phrase, da ist kein auch noch so kleines Sätzchen, das auch anders lauten oder wegbleiben könnte: es ist das Ganze ein wohlgegliederter Bau, in dem kein Stein fehlen darf und jeder einzelne auf dem rechten, ihm allein zukommenden Platze sitzt, dabei alles ursprünglich, persönlich, Abdruck und Aussprache der Individualität.

Damit hängt es zusammen, daß Beethoven in seinen Tönen und Tongestalten vielfach etwas Bestimmtes auszudrücken bestrebt ist oder nach einer idealen Vorstellung schafft. Die Überschriften, welche er vielen seiner Werke vorsetzte, beweisen das. Die „Eroica“ soll das Andenken eines Helden feiern; die wundersam mystische Kanzonetta für Streichquartett trägt die Überschrift: „Heiliger Dankgesang eines Genesenen“; von der C-moll-Sinfonie sagte Beethoven selbst: „So klopft das Schicksal an die Pforten“. Ein andermal äußerte er, daß er beim Komponieren ein Gemälde innerlich vor sich habe.

Schon im Breuningschen Hause liebte es Beethoven, bestimmte Persönlichkeiten durch sein Spiel musikalisch zu zeichnen. Gleichwohl geben bei ihm die in den Überschriften angedeuteten poetischen Ideen nur den Punkt an, von welchem die schaffende musikalische Phantasie ausgeht, die ihre großen Gestaltungen ganz aus dem eigenen Reichtume nimmt, bildet und verbindet, wohl beeinflußt durch den poetischen Vorwurf, aber nicht im einzelnen durch ihn bestimmt oder gar Schritt für Schritt geleitet.

Beethovens Musik gibt nichts weniger als eine objektive Ab-

Digitized by Google

schilderung oder scharfe Nachzeichnung von bestimmten, in den Überschriften angedeuteten Vorgängen oder Gegenständen. Diese bezeichnen nur die Richtung, welche sein musikalischer Gedankenflug nimmt, die Grundfarbe, die das ganze Bild beherrscht, das ideale Schema, nach welchem die musikalische Phantasie ihre Gestaltungen aufruft, ordnet, vorbeiführt. Es ist bei Beethoven immer der ganze Mensch in dichterischer Tätigkeit, nicht bloß der *musikalische*; was den Menschen im Innersten bewegt, will er in die Tongestalten hineinlegen; die Last, die ihn im Innersten drückt, will er ablösen im künstlerischen Formen und Gestalten, sich davon befreien, indem er sie sich objektiv macht[1]). Die Form, in welcher er das allein vermag, ist die des spezifisch musikalischen Gestaltens; dieses selbst steht aber so immer im Zusammenhange mit einem andersartigen, nicht spezifisch musikalischen Gedankenfluge: daher ist die musikalische Phantasie stets in Berührung mit der allgemein dichtenden, empfängt von ihr den Anstoß und die Richtung; aber sie schafft durchaus mit eigenen Mitteln, redet durchaus die eigene Sprache, borgt nicht von der Poesie.

So sind es nicht poetische Bilder oder bestimmte poetische Gestalten, Gedanken oder Ideen, welche in Beethovens Musik — objektiv angesehen — gleichsam verkörpert wären und durch die Töne hindurch von dem Hörer müßten erraten werden: was aus diesen Klängen uns entgegentritt, ist stets Beethoven selbst, seine im Innersten bewegte, reiche Individualität. Was uns die großartigen Tongestalten offenbaren, ist der allezeit aus dem Vollen schöpfende, aus der Tiefe des Innern alles hervorholende, auf das höchste Ideal gerichtete Geist, der nichts obenhin berührt, weil ihn selbst alles im Mittelpunkte seines Ich erfaßt, der, weil ihm selber das künstlerische Schaffen zur ethischen Selbstbefreiung wird, alles, was er gestaltet oder als gestaltungswürdig ergreift, unter dem idealen Schema des Kampfes und Sieges schaut. Das ist denn auch in letzter Beziehung der poetische Grundgedanke, der alle seine Schöpfungen beherrscht. Beethoven selbst liebte es, diesen tragischen Grundgedanken, welcher ja der seines eigenen inneren Lebens war, als „den Kampf mit dem Schicksal" zu bezeichnen.

[1]) Bezeichnend hierfür ist der letzte Satz des F-dur-Quartetts op. 135 („Der schwer gefaßte Entschluß"), dessen Hauptthemen Beethoven mit den Worten charakterisiert: „Muß es sein? — Es muß sein".

Digitized by Google

Der Ansturm gegen feindliche, finstere Elemente, das Ringen nach Licht und Sieg bildet den idealen Vorwurf, nach welchem in erster Linie der breite Strom der sinfonischen Massenbewegung sich ordnet. Das Prinzip des Gegensatzes, welches das Wesen der Instrumentalmusik bildet, wird daher aufs höchste gesteigert. Die thematischen Bildungen und Gegenbildungen gewinnen in des Meisters Musik so sehr an Massigkeit und Kraft, daß sie für die aufnehmende Phantasie zu förmlichen Gestalten werden, die miteinander ringen. Unwillkürlich wird das Spiel der schroffen musikalischen Gegensätze zum Bilde des Kampfes mit den finsteren Gewalten, die dem Gemüte Freiheit und frohen Aufblick rauben, bis der Mensch sie durch die siegende Kraft des Geistes bannt.

Wir begreifen daher leicht, daß eine Zeit wie die Beethovens aus diesen hohen Klängen den Widerhall der großen sozialen Kämpfe heraushörte, welche die Welt um die Wende des Jahrhunderts erfüllten, und daß sie darin die geheimnisvolle Offenbarung ahnte, nach welcher die echten Geister rangen, begreifen, daß Beethoven für sie der Prophet in Tönen geworden ist, wie vorher und seither kein anderer.

In den neun Sinfonien, die zusammen ein wahres Schicksalsepos ohne Worte darstellen, tritt der angedeutete Grundgedanke (als ideales Schema) immer deutlicher und greifbarer in die Erscheinung, weniger noch in der „klaren, feurig strömenden" ersten (C-dur op. 21, 1799), die den Stempel eines durch sein Schaffen und schöpferisches Ordnen freudig gehobenen Geistes trägt, mehr schon in der zweiten (D-dur, op. 36, 1802), im Wechsel der Gegensätze schon schrofferen, aber im ganzen festlich und prächtig gehaltenen, noch mehr in der männlichen, festgefügten, in satte Farben getauchten vierten (B-dur op. 60, 1806), am prägnantesten und ergreifendsten in der großen Schicksalssinfonie (C-moll op. 67, 1807).

Die dritte Sinfonie (Es-dur op. 56, 1803, „Eroica") gestaltet den Grundgedanken unter Anlehnung an das Bild eines großen, idealen Helden, der durch Kampf und Todesnacht hindurch zur Unsterblichkeit aufsteigt. Die siebente (A-dur op. 92), komponiert 1812, aufgeführt im Befreiungsjahre 1813, bot sich mit ihren festlichen Klängen recht als eine freudige, hoheitvolle Feier des durch heißen Kampf gewonnenen Sieges dar. In der neunten

Digitized by Google

Sinfonie tritt uns wieder Beethoven selbst nahe im verzweifelten Ringen nach innerer Befreiung: die Lösung aller Rätsel und damit die höchste, seligste Freude gibt ihm das Evangelium der Humanität, so wie es seiner Zeit im Herzen lag und die edlen Geister des Jahrhunderts es verkündigt hatten. Allzu viel wird man in diese vergeistigte Schöpfung jedoch nicht hineinsymbolisieren dürfen, wenn man Beethoven nicht unrecht tun will. Der von den Menschen ausgeschlossene, verkannte „Misanthrop" verkündigt in ergreifenden, einfachen Klängen die Lösung, die sein liebebedürftiges Herz gefunden hat, in der alle Menschen umfassenden Liebe. Vom künstlerischen Standpunkte aus hat er selbst, nach Czernys Mitteilung, später den Chorabschluß für einen Mißgriff erklärt.

Die sechste (F-dur op. 68, 1808), die Pastoralsinfonie, führt den angedeuteten Grundgedanken unter Anlehnung an das Bild eines Spazierganges aus. Sie ist die musikalische Feier jenes sympathischen Widerhalls, welchen die Natur in ihrer Größe und Hoheit, in ihrem heiligen Frieden und in ihren tobenden Stürmen dem Menschengemüte zurückgibt, jener Sympathie, welche freilich der Mensch in die Natur und in ihre Laute erst hineinträgt, die aber der Natur jene heilende und ethisch befreiende Kraft verleiht, durch die das kranke Gemüt gesundet, welches sich in ihren mütterlichen Schoß flüchtet.

Die achte Sinfonie (F-dur op. 93, 1812) endlich dürfte als die humoristische Ausführung des tragischen Gedankens anzusehen sein.

Auch im engeren Rahmen des Streichquartetts, des Duos, Trios oder der Klaviersonate tritt uns die gleiche ideale Einheit entgegen und mit ihr also auch wiederum Beethovens Wesen selbst. Die Gehaltsfülle drängt die Form in die Breite, die Gegensätze werden auch hier schroffer, die Farben satter, die Harmonien voller, die Melodien sprechender als bei Haydn und Mozart. Beethoven will auch in diesen Schöpfungen sich aussprechen, während jene in erster Linie Musik machen wollten.

Ganz besondere Kraft und Tiefe entfaltet Beethoven, weil er eben seine ganze, empfindungsschwere Individualität in die Töne legt, im lyrischen Liede. Mit den Liedern „An die ferne Geliebte" weist er hinaus auf die spätere Entwickelung, die ihn wohl in der Verfeinerung der musikalischen Charakteristik im einzelnen überholt,

Digitized by Google

aber an Empfindungsschwere und Gedrungenheit des Ausdrucks wie an seelenvoller Innigkeit nicht überboten hat.

Für die Oper fehlt Beethoven die leichte Beweglichkeit des Dramatikers. Jeder Ton ist aus dem Herzen geholt, die Musik wirkt mehr um der *inneren* Dramatik, wenn man so sagen darf, um der ergreifenden Wahrheit und wunderbaren Idealität willen wahrhaft überwältigend. „Fidelio“[1]) ist eine spezifisch *deutsche* Oper. Beethoven selbst ist es, der sich in die Handlung mit der ganzen Schwere seines Empfindens hineinlegt, in den vollquellenden Tönen ausfingt.

Einem Künstlergeiste von so durchaus subjektivem Charakter, der die überkommene Form ganz nach seinem persönlichen Gedankengehalte und Gedankenzuge frei und kühn ausgestaltet und umprägt, der die Form, je nachdem es der Geist gibt, auseinanderdrängt, wenn nicht ganz zersprengt, mochte verhältnismäßig am wenigsten das Gebiet der Kirchenmusik zusagen. Der Kirchenstil fordert von dem Komponisten eine strenge Unterordnung unter den Zweck des Kultus, also etwas, das eine so energisch vordrängende, ohne Rücksicht auf das konventionell Feststehende sich offenbarende Künstlerindividualität wie die Beethovens nur als eine die freie Bewegung hemmende Fessel empfinden konnte. Was Beethoven für die Kirche geschrieben hat, das trägt denn auch in ganz besonderem Maße den Stempel des Persönlichen und Subjektiven. So bewundernswert diese Werke (Messe in C-dur, Missa solemnis) unter dem rein musikalischen Gesichtspunkte sind, unter welchem sie sich als Meisterwerke allerersten Ranges darstellen, so beredt sie ferner von der Wärme der religiösen Empfindung und der Tiefe der Andacht zeugen, welche Beethovens Geist beim Schaffen durchströmte, Kirchenwerke im strengsten Sinne des Wortes sind sie nicht, es fehlt ihnen dazu die strenge Objektivität des eigentlichen Kirchenstils; sie sind Denkmäler eines religiös gestimmten, nach der Lösung der höchsten Probleme mit aller Kraft und Inbrunst ringenden Menschengeistes. So ist es in der herrlichen Missa solemnis nicht die mütterliche Kirche, die durch die Töne zu dem Andächtigen redet und in feierlichen Klängen die Liebestat des Erlösers feiert, sondern etwa ein „Faust“,

[1]) E. *Prieger* bewirkte 1905 in Berlin die Aufführung des Werkes („Leonore“) in seiner Urgestalt. Ausgabe von demselben bei Brockhaus, Leipzig.

Digitized by Google

dem Glockenton und Ostergesang das Heimweh nach dem seligen, frommen Glauben der Kindheit weckten, ein Kämpfer, der in schmerzlichem Ringen sich an die heiligen Worte anklammert, bis er darin Frieden und Licht findet. Mit einem Worte, es ist auch hier Beethoven, der sich selbst gibt: der aus den Kämpfen mit Zweifel und Unmut nach Frieden und Glauben ringende Mensch, der endlich in dem Mysterium, das die Kirche demütig und glaubensvoll feiert, die letzte und seligste Lösung aller Rätsel ahnt. Daraus erklärt sich die Unruhe, ja die oft stürmische Bewegtheit der Musik, welche wohl glühende Andacht atmet, aber wenig von der abgeklärten, seligen Ruhe verrät, mit welcher die Kirche oder die himmlische Gemeinde das Geheimnis der Erlösung in heiliger Anbetung feiert.

Auch die Gellertschen „Geistlichen Lieder" (voran das „Bußlied"), geben Zeugnis von dem religiösen Pathos, dem Beethoven durchaus nicht fremd war, wie denn berichtet wird, daß er die Gewohnheit gehabt habe, in Augenblicken besonderer Bedrängnis durch Versuchungen oder Leiden kurze Gebete um Gottes Beistand niederzuschreiben. Ein tiefes Gefühl kindlicher Hingebung und festen Vertrauens auf Gottes Führung spricht aus seinen Briefen wie aus seinem Verhalten im Leben; die Schranken der göttlichen Ordnungen sind ihm heilig gewesen, sein Dasein, seine Kraft, alles will er dem schulden, der ihm die herrliche Gabe der Musik geschenkt hat[1]).

Fassen wir die einzelnen Züge unseres Bildes zusammen, so ist Beethovens Musik weder eine rein sinnliche, allein durch Schönheit des Klanges wirkende, noch auch eine symbolisch-moralisierende oder poetisch-spielende, sondern eine wahrhaft ethische: sie ist entsprungen aus dem Drange, mit ihren Mitteln das Höchste und Heiligste, das „Unaussprechliche" zu offenbaren, den Menschen im Mittelpunkte seines Wesens zu treffen und über das kleinliche Elend der Erde emporzuheben. So wirkt diese Musik auch auf uns ethisch; sie berührt uns nicht obenhin, sie erschüttert, um zu reinigen und zu beruhigen; sie erschüttert durch das aufrührerische, alle Saiten er-

[1]) Vgl. Thayer a. a. O. III, S. 127 ff. — Dem Herausgeber lag es nahe, zu dieser Charakteristik Beethovens, mit der er sich an mancher Stelle nicht einverstanden erklären kann, Stellung zu nehmen. Allein das hätte eine besondere Abhandlung statt einer Anmerkung gegeben. Beethovens Charakterbild nach der psychologischen Seite hin erschöpfend zu entwerfen wird nachgerade zu einer Pflicht unserer Zeit.

Digitized by Google

klingen lassende Stürmen der Gegensätze, aber sie beruhigt durch die eherne Logik und den heiligen Geist, wodurch die Gegensätze gelöst und geklärt werden.

Da es die Eigentümlichkeit des deutschen Geistes ist, überall auf den Kern der Individualität zurückzugehen und immer aus dem tiefsten Grunde derselben zu schöpfen, so bezeichnet die in eminentem Sinne persönlich gehaltene Musik Beethovens die Rückwendung von dem Haydn-Mozartschen Kosmopolitismus der Kunst zur germanischen Eigenart, welche die individuelle Originalität und den geistigen Gehalt in erster Linie betont, aber leicht darüber die Schönheit und Klarheit der Form außer Augen läßt und demzufolge wohl schwerfällig wird. In Beethoven selbst, der auch in formeller Hinsicht stets mit energischer Strenge an sich gearbeitet hat, tritt uns das germanische Element entgegen im vollsten Einklange mit dem Gesetze der Schönheit. Wird er auch im Alter allzu erdenentrückt, allzu spiritualistisch — wirklich unschön wird er nie. — Erblicken wir in Mozart den Genius der Musik überhaupt, so mag man in Beethoven, dem nach innen Gekehrten, den der deutschen Musik erkennen. Liegt es nahe, Mozart mit Händel zu vergleichen, so erscheint Beethoven als der Erbe des ehrwürdigen Johann Sebastian Bach[1]).

[1]) Denkmäler von Beethoven erheben sich in Bonn (von Hähnel, 1845 errichtet), in Wien (1880, von Zumbusch), in Brooklyn-Newyork (1894, von ?). Max Klingers herrliches Beethovenwerk (1901) ist im Besitze des Leipziger Museums, die Büste des Meisters, die der Gatte Klothilde Kleebergs, Th. Samuel, schuf, schmückt den friedlichen kleinen Hof des Bonner Beethoven-Hauses.

Digitized by Google

Dritter Hauptabschnitt.

Die Entwickelung der abendländisch-christlichen Musik vom Tode Beethovens bis zur Gegenwart[1]).

Übersicht Mit den Klassikern ist die Führerschaft an die deutsche Tonkunst übergegangen. Diese weist nunmehr der Entwickelung die Bahn. Dabei sind es nicht Schulen, welche die Richtung bestimmen, sondern bedeutende Persönlichkeiten, ausgeprägte künstlerische Individualitäten, in denen das deutsche Bewußtsein, die deutsche Auffassung von dem Wesen und der Aufgabe der Tonkunst in besonderer Stärke lebendig und nach besonderer Richtung

[1]) Quellen: A. B. Marx, Die Musik des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1855. — M. Graf, Deutsche Musik im 19. Jahrh. Berlin 1898. — La Mara, Musikalische Studienköpfe. Leipzig. I, 1868; II, 1874; III, 1875; IV, 1909. — E. Hanslick, Konzerte, Komponisten und Virtuosen. 3. Aufl. Berlin 1896. (Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur. Abt. X.) — Derselbe, Aus meinem Leben. 2 Bde. 1894. (Ebenda Abt. XX.) — Derselbe, Die moderne Oper. I. Teil. Ebenda Abt. I. 1875, 8. Aufl. 1885; II. Teil (unter dem Titel: Musikalische Stationen) Abt. V, 1880; III. Teil (u. d. T.: Aus dem Opernleben der Gegenwart). Ebenda Abt. VIII, 3. Aufl. 1885; IV. Teil (u. d. T.: Musikalisches Stiizenbuch). Ebenda Abt. XII. 1881; V. Teil (u. d. T.: Musikalisches und Literarisches). Ebenda Abt. XV. 1883; VI. Teil (u. d. T.: Aus dem Tagebuch eines Musikers). Ebenda 3. Aufl. 1892; VII. Teil (u. d. T.: Fünf Jahre Musik [1891—1895]). Ebenda 1896. — Derselbe, Suite, Wien (o. J.). — H. Ehrlich, Modernes Musikleben. Ebenda Abt. XXI. Berlin 1896. — Derselbe, Aus allen Tonarten. Berlin 1888. — H. Kretzschmar, Über den Stand der öffentlichen Musikpflege in Italien. Leipzig 1881. (S. M. Vortr. Nr. 31, 32.) — M. Goldstein, Öffentliche Musikpflege in Nordamerika. Leipzig 1880. (S. M. Vortr. Nr. 16.) — M. Röder, Über den Stand der öffentlichen Musikpflege in Italien. Leipzig 1881. (S. M. Vortr. Nr. 25.) — W. Nagel, Joh. S. Bach und die deutsche Musik der Gegenwart („Die Musik" I). — Rich. Hohenemser, Welche Einflüsse hatte die Wiederbelebung d. älteren Musik im 19. Jahrh. auf die deutschen Komponisten? (Samml. musikwiss. Arbeiten an deutschen Hochschulen. Bd. 4.) 1901. — H. Riemann, Geschichte der Musik seit Beethoven. 1901.

Digitized by Google

hin wirksam ist. Von ihnen geht jedesmal die Losung des Fortschrittes aus, sie führen die entscheidende Wendung herbei, an ihrer Person haftet sie.

Nach deutscher Auffassung ist die Musik vorwiegend die Kunst der Selbstmitteilung des Geistes in tönend bewegten Formen. Die deutsche Führung wird sich demgemäß weniger in der Aufstellung und Durchsetzung völlig neuer Ideale und Formen geltend machen als in der Umprägung der überkommenen nach deutschem Verständnisse, in ihrer Durchgeistigung, Vertiefung und Verinnerlichung im Sinne des deutschen Individualismus und Idealismus, also darin, daß sie die Musik in allen ihren Zweigen und Gattungen mehr und mehr in den Dienst des Geistes, der Idee, des Gedankens stellt, ihre Formen zu Mitteln der Selbstaussprache erhebt. Dies äußert sich zunächst in der individualistischen Prägung der musikalischen Formensprache. Diese wird, je bedeutender und gewichtiger das ist, was jedesmal einer der führenden Geister zu sagen hat, desto persönlicher und damit esoterischer, intimer. Der hochgesteigerte Individualismus lehnt sich nicht bloß gegen die hergebrachte Schablone, sondern gegen alles Konventionelle in der musikalischen Form und Ausdrucksweise auf. Er verlangt vom Künstler, daß er der Welt Neues und Eigenes zu sagen habe und daß er dieses Neue und Eigene in selbständiger Weise zu sagen wisse, daß er seine eigene Sprache rede; er verlangt vom Hörer, daß er vor allem die Erscheinung des Künstlers in ihrer schöpferischen Eigenart, das in ihr vorhandene originale Geistesleben in seiner Ursprünglichkeit und Besonderheit zu erfassen und von hier aus die Sprache des Künstlers zu verstehen, die Form, die er sich gebildet, zu begreifen sich bemühe. Die natürliche Folge dieses Individualismus ist ein einseitiger musikalischer Spiritualismus. Dieser zeigt sich vor allem darin, daß die Musik instinktiv das Wort, den Gedanken, die Idee sucht, um die Tonform zu deuten und sie gerade in ihrer ausschließlichen, spezifischen Beschaffenheit, in ihrer Eigenartigkeit zu erklären und zu rechtfertigen, und dem Hörer das Verständnis für ihren geistigen Inhalt zu erschließen. Der Einfluß des deutschen Geistes wird sich somit unter anderem in der Vorliebe für die mit dem Worte, mit der Dichtung verbundenen Tonformen offenbaren. Das Lied nimmt nunmehr einen Aufschwung wie niemals seit dem 16. Jahrhundert. Die Oper, das musikalische Drama, rückt mehr, als für die gesunde

Digitized by Google

Entwickelung der Musik heilsam ist, in den Mittelpunkt der Anteilnahme. An der dramatischen Musik wird vielfach die Musik überhaupt gemessen, von ihr törichter Weise der Grad der Beurteilung und Wertschätzung gewonnen. Wie das Lied, so kommt die Oper unter deutscher Führung zu vorläufigem Abschlusse.

Damit, daß die Musik vorwiegend zur Kunst der Selbstmitteilung wird und in den Dienst des Gedankens tritt, wird sie *weit mehr*, als dies bisher der Fall war, zur prophetischen Macht. Inniger denn je wird die wechselseitige Berührung zwischen Kunst und Leben und ihre gegenseitige Befruchtung: die Tonkunst folgt den Stimmungen und Strömungen der Zeit, und die gewaltigen Geistesbewegungen, welche die Zeit erschüttern, finden in ihren Schöpfungen getreuen Widerhall. Damit ändert sich auch die Stellung der Musik innerhalb des Geisteslebens der Zeit. Aus einer Angelegenheit der Bildungsaristokratie, der höheren Gesellschaftskreise oder der geschulten musikalischen Kenner wird sie wieder, wie im 15. und 16. Jahrhundert, mehr und mehr zu einer Angelegenheit des Volkes, aus einem rein ästhetischen Genußmittel wird sie zu einem der vornehmsten Bildungs- und Erziehungsmittel (Hausmusik, Schulgesang); sie wird zur Volksmacht, zu einem Hebel der sozialen Erziehung (Volksgesang und Kirchengesang, Oratorienvereine, Kirchengesangvereine, Männergesangvereine, Volkschorvereine, Orchestervereine, Volkskonzerte usf.). Die Folge ist auf der einen Seite eine merkliche Demokratisierung der Musik, die sich in der Herabstimmung ihrer Ideale und Ziele, in der Vergröberung und Verflachung ihrer Formensprache, in der Anpassung an den Geschmack der breiten Masse äußert; auf der anderen Seite die Steigerung des Bewußtseins von dem Berufe, den die Tonkunst als die Priesterin des Volkes hat, also ein hoher Idealismus, ein wachsendes Verständnis für die ethische Bedeutung der Musik. Man wird sich immer mehr der schweren Verantwortung, die sie als Faktor des sittlichen und sozialen Lebens trägt, bewußt und erinnert sich der ernsten Pflicht, die sich daraus ergibt. Der musikalischen Erziehung wird ein Fleiß und eine Aufmerksamkeit zugewendet wie seit den Tagen Luthers nicht mehr. Es entsteht ein Kunstdilettantismus, der sich auf alle Schichten des Volkes erstreckt und seine Bestimmung wie Berechtigung darin findet, daß er das Volksleben verklärt, indem er dem Volke die reichen Schätze der Gedanken- und Geisteswelt erschließt, welche der Genius des

Digitized by Google

deutschen Volkes in den Schöpfungen seiner großen Tonmeister niedergelegt hat.

Diesem prophetischen Berufe der Tonkunst, wie er sich aus dem Idealismus der deutschen Kunstauffassung ergibt, stünde der stark ausgeprägte Individualismus und der daraus sich ergebende einseitige Spiritualismus, der die deutsche Kunstübung charakterisiert, hindernd im Wege, fänden nicht beide ein heilsames Gegengewicht in dem Universalismus, der Richtung auf das Allgemeinmenschliche und Allgemeingültige, der einen hervorstechenden Zug des deutschen Geistes bildet. Der Deutsche, so zäh er seine Eigenart behauptet, ist nicht blind gegen das Gute und Echte, das er bei anderen Nationen vorfindet. Es dient ihm zur Ergänzung und Bereicherung. Darum ist der Deutsche auch in der Tonkunst von jeher bei fremden Nationen in die Schule gegangen und hat deren Werke oft mehr, als recht und heilsam war, auf sich wirken lassen. Auch jetzt, da er die Führung hat, ist dies der Fall. Aber was er von den Fremden sich wirklich aneignet, ist doch zuletzt nur das seinem Geiste Verwandte, das zur Ergänzung Notwendige. Die zeitweilige Unterwerfung unter die Führung fremder, minderwertiger Geister, die bis zur Verleugnung der Eigenart, ja bis zur künstlerischen Selbstwegwerfung führt, erscheint hintennach doch nur als Kraftprobe des deutschen Genius, der sich in seinem Wesen neu erfaßt und mit dem gestärkten Bewußtsein seiner Eigenart und Bestimmung die Führung wieder übernimmt. Der Individualismus sichert der deutschen Tonkunst die geistige Überlegenheit, der Universalismus sichert ihr das Verständnis und die Anerkennung aller, die Teilnahme der Gesamtheit an der von ihr geleiteten Entwickelung und die Wirkung auf die Gesamtheit.

Denn die Richtung auf das Allgemeinmenschliche und Allgemeingültige weist die Tonkunst von selbst auf die Bedingungen hin, unter denen sie sich allein allgemeinverständlich machen und allen zugängig erhalten kann: auf die Grundgesetze des musikalischen Schaffens, somit auf die Bedeutung der musikalischen Form überhaupt und insbesondere auf die Bedeutung der geschichtlich gewordenen und erprobten, der Gesamtheit geläufigen und verständlichen Form als der internationalen musikalischen Weltsprache.

Wie der Individualismus der deutschen Tonkunst bzw. der Tonkunst nach deutscher Auffassung, die Romantik, das Streben nach

Digitized by Google

der Tiefe, das Zurücktauchen in den geheimnisvollen Grund der Seele, der Persönlichkeit der einzelnen wie des Volkes, das Dringen auf Ursprünglichkeit und schöpferische Eigenart erzeugt, so ruft der Universalismus im Zusammenhange mit dem Idealismus immer wieder den Klassizismus hervor, der die Tonkunst auf die Bedingungen ihrer sinnlichen Erscheinung wie ihrer Allgemeinverständlichkeit hinweist. Er zieht dem überschäumenden Individualismus und dem einseitigen Spiritualismus, der die Tonkunst schließlich auf einen engen Kreis von Eingeweihten, auf künstlerische Personalgemeinden einzuschränken droht, heilsame Grenzen, indem er auf Wahrung der musikalischen Form, der musikalischen Verkehrssprache, sowie auf Wahrung des Zusammenhanges mit der Vergangenheit dringt, der Tonkunst also die allgemeine Verständlichkeit und den geschichtlichen Weitblick und somit den Charakter einer Weltkunst und die Bedeutung einer Geistesmacht sichert.

Romantik und Klassizismus bilden den kunstgeschichtlichen Gegensatz, innerhalb dessen die musikalische Entwickelung unter der Führung der Deutschen verläuft. In Wahrheit jedoch bilden beide keinen Gegensatz, sie sind vielmehr zwei Prinzipien, die einander fordern und ergänzen. In dem Maße, als in einem Tonwerke beide Gegensätze zu harmonischem Ausgleiche kommen, beide Prinzipien einander das Gleichgewicht halten, verdient dasselbe die Bezeichnung des in seiner Art Vollkommenen, des Klassischen im begrenzten Sinne des Wortes. Trägt auch die Musik als solche seit Beethovens Tode den Charakter des Epigonentums, so schließt dies nicht aus, daß sie einzelne Gattungen nicht nur über Beethoven hinaus wirklich weiter entwickelt, sondern zur klassischen Vollendung und Reife führt. Dies gilt vom Liede, dies gilt vom Musikdrama nach deutschem Begriffe. Die Art des Ausgleiches jener beiden Prinzipien wird eine verschiedene sein, je nachdem es sich um Musik handelt, die rein durch sich selbst als Musik wirken will, oder um Musik, die sich ausdrücklich bescheidet, der Dichtung zu dienen. Das Urteil über die relative Klassizität oder Mustergültigkeit einer Tonschöpfung wird wesentlich durch die künstlerische Absicht, den Zweck, den es sich setzt, mitbestimmt sein, und es wird manches, was an einem Werke der reinen Musik zu verwerfen ist, an einem Werke der angewandten Musik billigen, wofern nur der spezielle dichterische Zweck es rechtfertigt. Denn wenn auch die Grundgesetze des musikalischen Schaffens

Digitized by Google

in letzter Hinſicht für alle Gattungen der Muſik dieſelben ſind, ſo erfährt doch ihre Anwendung da, wo die Muſik nicht durch ſich ſelbſt als ſelbſtändige Kunſt wirken, ſondern mit ihrer Kraft und mit ihren Mitteln einer anderen Kunſt dienen, beziehungsweiſe in Verbindung mit dieſer ein neues Kunſtwerk erzeugen will, eine gewiſſe Einſchränkung; die Formgeſetze beider dürfen ſich um des gemeinſamen Zweckes willen zwar niemals verleugnen, wohl aber gegenſeitig beſcheiden.

Die Gerechtigkeit des Urteils fordert darum, daß wir zuerſt die Entwickelung der Muſik überhaupt in ihren Hauptſtrömungen und Wendepunkten verfolgen, die Entwickelung der mit der Poeſie verbundenen beſonderen Gattungen aber, die einen anderen Maßſtab der Beurteilung beanſpruchen, hiervon getrennt behandeln.

Digitized by Google

Erstes Kapitel.

Der Entwickelungsgang der Musik nach dem Hingange Beethovens.

Übersicht. Als Beethovens Augen sich geschlossen hatten, war niemand da, der in sein Erbe hätte eintreten können. Der einzige, der den „göttlichen Funken" in sich trug, Franz Schubert, stand schon an der Grenze seines kurzbemessenen Künstlerlaufes und folgte dem großen Meister kaum ein Jahr darauf in den Tod. Seine Werke, die den Stempel der schöpferischen Eingebung an sich tragen, schließen ihn unmittelbar an die Klassiker an und kennzeichnen ihn zugleich als den ersten und größten der Romantiker. Die hinter dem Horizonte verschwundene Sonne der klassischen Epoche leuchtet in ihnen nach; es ist eine neue Welt, welche die nochmals aufblitzenden Strahlen beglänzen, eine Welt voll wundersamer Poesie, voll herrlicher Farbenpracht, wie die Klassiker sie nicht geschaut haben.

Aber die Zeit, in der Schubert starb, schritt vorerst an ihm vorüber und über ihn hinweg. Sie verstand ja schon das Rauschen des Geistes, der in Beethovens hochragenden Tonschöpfungen wehte, nicht mehr. Die großen Akzente heroischen Empfindens waren ihr fremd geworden. Auf den gewaltigen Aufschwung der Geister am Eingange des Jahrhunderts war eine Zeit allgemeiner Erschlaffung gefolgt.

Kein Wunder, daß sie dem Zauber einer Musik erlag, die keine Anstrengung des Geistes verlangte wie Beethovens Prophetensprache, einer Musik, die sich an keine nationalen Sympathien, an keine höhere Geistesbildung, an keine irgendwie ethische Disposition richtete, sondern nur erfreuen und zerstreuen, mit wohliger Tonflut den Jammer und Druck einer kleinlichen Zeit wegspülen wollte, einer Musik, die sich darauf beschränkte, das Tonschöne in sprudelnder Frische zu anmutvoller Erscheinung zu bringen.

Gegen die Weltherrschaft Rossinis erhebt sich das nationale Selbstgefühl, gegen den leichtblütigen Naturalismus seiner Sirenenklänge der ethische Ernst der deutschen Kunstauffassung zunächst in

Digitized by Google

den Meistern, die sich berufen wußten, der Nachwelt die Ideale der klassischen Periode zu übermitteln. In Haydn, Mozart, dem Beethoven der früheren Periode, erschienen sie verwirklicht. Dem Geistesfluge des späteren Beethoven vermochte man nicht mehr zu folgen.

In dem schönen Ebenmaße des musikalischen Gedankenausdruckes, in dem Adel der organisch gegliederten Form, in der Gediegenheit der Gedanken, in der strengen Folgerichtigkeit der Gedankenentwickelung, in der Gründlichkeit der thematischen Arbeit erkannte man die wesentlichen Bedingungen der Klassizität, erblickte man das, was die Vorzüge deutscher Kunst ausmache und worauf es vor allem ankomme. In der einseitigen Stellungnahme gegen die naive Ursprünglichkeit und Frische des Naturalismus vergaß man freilich nur allzusehr, daß es die Kraft und das Gewicht der Gedanken ist, was die Form adelt und bestimmt, daß gerade dem Deutschen die Form nur das Mittel ist, die bewegte Innerlichkeit mitzuteilen. Die Wertschätzung der Form wurde zur Überschätzung, der Klassizismus führte zum Schematismus und Formalismus.

Gegen diesen erhebt sich die Romantik. Der Inhalt, der Geist, der Gedanke ist es, der die Form bedingt. Daß die Tonkunst etwas Gewichtiges zu sagen habe, das der musikalischen Aussprache wert sei; daß das, was sie zu sagen habe, aus der Fülle des deutschen Eigenlebens quelle und somit ein Eigenes, Ursprüngliches sei; daß sie es ausspreche in der Form, die der Inhalt fordere, daß sie nicht mehr sage, als was sie sagen wolle, aber auch nicht weniger: das sind die Gedanken, welche die älteren Romantiker zur Geltung bringen. Ihre Propheten sind Beethoven, der spätere, der aus der Vergessenheit gerissene Schubert, der aus jahrhundertlangem Schlaf erweckte Vater aller Romantik, Johann Sebastian Bach. An diesem aber teilt sich die Schar der Romantiker.

Mendelssohn, der den alten Bach erweckt hatte, weist die deutsche Künstlerwelt mit seinen Werken hin auf die Bedeutung der organisch gegliederten Form als die Grundbedingung musikalischer Gedankenäußerung und Gestaltung. Durch ihn ersteht ein romantischer Klassizismus, dessen einseitige Pflege abermals zum Schematismus und damit zur Verflachung zu führen droht und eben dadurch der Romantik einen neuen Anstoß gibt. Die deutsche Strömung in ihr läßt sich durch ihn daran mahnen, daß die Tonkunst nach deutscher Auffassung zwar Selbstmitteilung, Geistes-

Digitized by Google

sprache und Geisteswirkung sein soll, aber dies nur sein kann in artikulierter Tonsprache, in organischer, musikalischer Form; der letzte ihrer Führer, auf den ihr bedeutendster Vertreter, Robert Schumann, noch prophetisch hingewiesen hatte, Johannes Brahms, lenkt, indem er romantische Ideenfülle mit männlich strenger Formenzucht verbindet, wieder in die Richtung auf die Klassiker, besonders auf Haydn und Beethoven, ein.

Eine zweite Gruppe schreitet über die von der deutschen Romantik der reinen Musik gezogene Grenze hinaus, setzt die Tonkunst zum bloßen Mittel des Gedankenausdruckes herab und die musikalische Formensprache in eine poetische Zeichensprache um. Ihre Führer sind der Franzose Hector Berlioz und der Ungar Franz Liszt. Die Musik wird unter ihren Händen zur Dichtung ohne Worte, zur Darstellung einer gedachten oder vorgestellten Handlung, ganz nur dem verständlich, der das deutende Wort, die gedachte Idee, die vorgestellte Handlung kennt.

Erster Abschnitt.

Der Klassizismus.

1. Die Wiener Tonschule.

Die Gruppe von Musikern, die wir unter diesem Namen zusammenfassen, hat das gemeinsam, daß Haydn und Mozart die Ideale sind, denen sie folgen. Beethoven, bewundert und angestaunt von allen Ernsteren und tiefer Angelegten, bleibt selbst der größeren Masse der Fachmusiker noch fremd. Nur die früheren, durch sonnige Klarheit und Anmut der Form an Mozart gemahnenden Werke finden die allgemeine Anerkennung und das rechte, warme Verständnis; der spätere Beethoven, der Schöpfer der neunten Sinfonie und der letzten Streichquartette, bleibt unverstanden.

An Haydn schließen wir zunächst seinen Bruder Johann Michael Haydn[1]) an. Geboren den 14. September 1737 zu Rohrau, war er 1745—1755 Kapellknabe am Stephansdome zu

[1]) Vgl. K. Wurzbach, J. Haydn und sein Bruder Michael. 1862. — J. E. Engel, Zum Gedenken J. M. H.s. 1906. — O. Schmid, J. M. Haydn. 1906. — D. d. T. i. Ö. XIV, 2. — Einzelnes bei Breitkopf & Härtel und Beyer & Mann usw.

Digitized by Google

Wien, wurde 1757 biſchöflicher Kapellmeiſter in Großwardein (Ungarn), 1762 erzbiſchöflicher Orcheſterdirektor zu Salzburg, ſpäter Konzertmeiſter und Organiſt am Dome und blieb in dieſer Stellung bis zu ſeinem am 10. Auguſt 1806 erfolgten Tode. In der Inſtrumentalkompoſition ſtand er hinter ſeinem berühmten Bruder zurück, wiewohl auch ſeine Inſtrumentalwerke (30 Sinfonien, Streichquartette uſw.) ſehr beachtenswert ſind. Auf dem Gebiete der Kirchenmuſik nimmt er trotz des modernen weichen Tones ſeiner Werke (24 lateiniſche, 4 deutſche Meſſen, viele Offertorien, Graduallien, Reſponſorien uſw.) einen ehrenvollen Platz ein. Von M. Haydn ſtammen die erſten a capella-Männerquartette. Als Lehrer leiſtete er Bedeutendes; zu ſeinen Schülern zählen K. M. v. Weber und Reicha. Sein Nachfolger als biſchöflicher Kapellmeiſter in Großwardein war der als Inſtrumentalkomponiſt nahe an Haydn heranreichende Karl Ditters von Dittersdorf[1]), einer der hervorragendſten Vertreter der deutſchen komiſchen Oper vor Mozart. Geboren am 2. November 1739 in Wien, erhielt er ſchon frühe tüchtigen Unterricht auf der Violine und wurde Page bei dem Prinzen Joſeph von Hildburghauſen, der ihm allen Vorſchub für ſein künſtleriſches Fortkommen leiſtete. 1762 wurde er Kapellmeiſter in Großwardein, 1769 Kapellmeiſter und zugleich Forſtmeiſter, ſpäter auch Landeshauptmann zu Freienwalde im Dienſte des Fürſtbiſchofs von Breslau, Grafen von Schaffgotſch, und erhielt 1770 den päpſtlichen Orden vom goldenen Sporn und 1773 vom Kaiſer den Adelsbrief. 1795 ſtarb der Fürſtbiſchof, Dittersdorf wurde penſioniert und fand, krank und gebrechlich geworden, noch eine freundliche Zuflucht bei dem Freiherrn von Stillfried, der ihn mit ſeiner ganzen Familie in ſeinem Schloſſe Rothlhotta bei Neuhaus aufnahm wo der müde gewordene Künſtler am 31. Oktober 1799 ſtarb. Unter ſeinen Werken (Oratorien: „Eſther“, „Iſaak“, „David“, „Hiob“; 28 Opern, unter welchen von beſonderer Wirkung ſind: „Doktor und Apotheker“[2]), „Hieronymus Knicker“; 15 Sinfonien[3]) auf

[1]) Selbſtbiographie, herausgegeben von Spazier. 1801. Eine gekürzte Ausgabe gab E. Iſtel bei Reclam, Leipzig, heraus. — J. F. Arnold, K. v. Dittersdorf. 1810. — K. Krebs, Dittersdorfiana. 1900. Vgl. dazu E. Iſtel in Zeitſchrift des J. M. G. IV, 180 ff.

[2]) Neuausgabe von Ed. Marrſen (Schuberth).

[3]) Auswahl bei Gebr. Reinecke. Leipzig.

Digitized by Google

Ovids Metamorphosen (1785), über 80 weitere Sinfonien[1]), sechs Streichquartette, Streichtrios usf.) findet sich vieles, was der Erhaltung wert wäre und heute noch Herz und Geist erfreuen würde. Insbesondere verdienen seine Streichquartette, die sich durch blühende Erfindung, saubere und zierliche Arbeit, anmutende Frische und glücklichen Humor auszeichnen, keineswegs das Los der Vergessenheit, dem sie an vielen Orten verfallen sind[2]).

Unter J. Haydns Schülern ist in erster Linie Ignaz Joseph Pleyel zu erwähnen, 1. Juni 1757 zu Ruppertsthal bei Wien als das 24. Kind eines Schulmeisters geboren. Zuerst Schüler von J. Bapt. Vanhall[3]) (1739—1813) in Wien, dann auf Verwendung des Grafen Erdödy von Haydn, wurde er nach einer Studienreise, die ihn hauptsächlich nach Italien führte und dort vier Jahre fesselte, 1783 stellvertretender und seit 1789 als erster Kapellmeister Nachfolger Fr. Xaver Richters (s. o.) am Münster in Straßburg i. E. Die Revolution hob die Stelle auf. 1792 kam Pleyel nach London, wo seine Sinfonien mit denen Haydns rivalisierten. 1795 ließ er sich in Paris nieder, gründete eine Musikalienhandlung und eine Pianofortefabrik und starb am 14. November 1831 auf seinem Landgute bei Paris. Seine Werke für Orchester und Kammermusik beherrschten längere Zeit den Musikalienmarkt. Sie zeichnen sich durch gefällige, sorgfältige Arbeit, ansprechende Melodik und Leichtigkeit der Ausführung aus, ermangeln aber der Ursprünglichkeit und Frische der Erfindung; für das heutige Geschlecht haben sie etwas Hausbackenes, Philisterhaftes und Seichtes. Ähnlich ist es bei Rosetti und Wranitzky, welche beide zwar nicht Schüler Haydns im eigentlichen Sinne waren, aber doch als Jünger seines Geistes bezeichnet werden dürfen, insofern sie unter Haydn im Esterhazyschen Orchester mitwirkten und so in lebendiger Fühlung mit des Meisters Musik standen. Rosetti (eigentlich Frz. Anton Rößler), geboren 1750 zu Leitmeritz, war zuerst Priester, wurde dann dispensiert und Kapellmeister des Fürsten Öttingen zu Wallerstein. Er schrieb viele Sinfonien, auch Streichquartette, Violinduette und

[1]) Vgl. V. Schr. f. M. G. V, 584, 586.

[2]) Neuerdings scheint die Teilnahme für den Meister wieder zu wachsen, seit bedeutende Quartette wie das Rosé's seine Werke wieder gelegentlich aufführen.

[3]) Vgl. V. Schr. f. M. W. V, 584.

Digitized by Google

Oratorien und starb als Kapellmeister (seit 1788) des Herzogs von Mecklenburg-Schwerin zu Ludwigslust am 30. Juni 1792. Paul Wranitzky, geboren 30. Dez. 1756 zu Neureisch in Mähren, war Violinist in der Esterhazyschen Kapelle unter Haydn, dann seit 1785 im Hofopernorchester zu Wien tätig, † 28. Sept. 1808 (Werke: Sinfonien, Quartette, die Oper „Oberon" (1790) u. v. a. m.), und Anton Wranitzky (1761—1819), Kapellmeister des Fürsten Lobkowitz, waren überaus fruchtbare Tonsetzer, namentlich auf dem Gebiete des Streichquartetts; auch ihnen eignet wohl Haydns Sauberkeit und Korrektheit der Arbeit, mangelt aber seine geniale Erfindungskraft. Unter Haydns Schülern sind ferner noch zu erwähnen: Niemecz, Bibliothekar bei Esterhazy, Johann Georg Distler (später Konzertmeister in Stuttgart), dessen Streichquartette in 6 Jahren ebenso viele Auflagen erlebten, sowie der Harfenvirtuose Joh. Bapt. Krumpholtz († 1790 in Paris) und der Cellovirtuose Anton Kraft (1752—1820), welche für ihre Instrumente Tüchtiges komponierten. Endlich ist der sich um Haydn gruppierenden Reihe von Tonsetzern anzuschließen Adalbert Gyrowetz[1]), geboren 19. Februar 1763 zu Budweis, der seine musikalische Laufbahn in Wien, wohin er als Sekretär des Grafen Fünfkirchen gekommen war, eröffnete, dann mehrere Jahre auf Reisen in Italien (Neapel, Mailand), Paris und London zubrachte, sich sodann bleibend in Wien niederließ (Hofkapellmeister 1804—1831) und am 19. März 1850 dort starb, nachdem seine Werke längst aus der Mode gekommen waren. Von seinen 30 Opern („Der Augenarzt", „Agnes Sorel", „Die Prüfung"), 40 Balletten, 19 Messen, 60 Sinfonien, ebenso vielen Streichquartetten, 40 Klaviersonaten und massenhaften kleineren Sachen wissen nur wenige Liebhaber älterer Musik noch etwas; sie sind rasch gearbeitet, von gefälliger Form, aber ohne charakteristisches Gepräge und ohne jede tiefere Bedeutung.

Erscheint bei den Tonsetzern, die sich Haydn angliedern lassen, die Violine, bzw. das Streichquartett als das herrschende Element in der Komposition, so gewinnt bei den Musikern, welche sich geistig mehr an Mozart als an Haydn anschließen, das Klavier eine hervorragende Bedeutung.

Unter diesen ragt Mozarts Schüler hervor, Johann Nepo-

[1]) Eine Autobiographie erschien 1848.

Digitized by Google

muk Hummel[1]), geb. am 14. Nov. 1778 zu Preßburg als Sohn des Musikmeisters Josef Hummel am Militärstift zu Wartberg und späteren Theaterkapellmeisters in Wien, wo der junge Hummel Mozarts Interesse erregte und zwei Jahre hindurch (bis 1788) seinen Unterricht genoß. Er machte bis 1793 Konzertreisen in Dänemark und England und nahm dann seine Studien bei Albrechtsberger und Salieri wieder auf; 1804—11 war er Kapellmeister des Fürsten Esterhazy, dann, nachdem er einige Jahre für sich gelebt hatte, Hofkapellmeister in Stuttgart bis 1819 und von 1820 an in Weimar, wo er am 17. Okt. 1837 starb. Hummel ist von Mozarts, ja auch Beethovens Geiste nicht ganz unberührt geblieben. Zwar ruht seine Bedeutung hauptsächlich im glänzenden Pianofortespiele, und er ist darin der Vater der modernen Klavierschule („Anweisung zum Pianofortespiel" 1828). Aber auch als Komponist (Messen in E-moll, H-moll, D-dur; verschiedene Opern, darunter „Mathilde von Guise"; Kantaten; 7 Konzerte für Klavier, darunter am bekanntesten die in A-moll, H-moll, As-dur, Fantasie; Septett u. a.) verrät er, zumal auf dem Gebiete der konzertierenden Kammermusik, klassischen Geist, wenngleich vielfach das virtuose Formen- und Passagenspiel sich zu sehr geltend macht und der Flimmer des Figurenwerkes zuweilen einen Mangel an tieferem musikalischen Goldgehalte verdecken muß.

Eine hervorragende Stelle im Musikleben der Haydn-Mozartschen und Beethovenschen Epoche nimmt als der bedeutendste Kompositionslehrer Johann Georg Albrechtsberger ein (geboren 3. Februar 1736 zu Klosterneuburg, † 7. März 1809 in Wien), zuletzt Hoforganist und Domkapellmeister am Stephansdome. Er ist auf allen Gebieten der Musik schaffend tätig gewesen, aber seine historische Stellung beruht auf seiner Lehrtätigkeit („Generalbaßschule")[2]). Unter seinen Schülern, zu denen auch Beethoven gehörte, nennen wir hier Ignaz Moscheles[3]), geb. 30. Mai 1794

[1]) C. Montag, Nekrolog. Siehe Neue Zeitschrift für Musik 1837. — K. Richter, ebenda 1883. — Kahlert in der D. Mus. Ztg. 1860. — Eine Bearbeitung der technischen Studien der Klavierschule Hummels gab H. Riemann heraus (André).

[2]) Gesamtausgabe der theoret. Schriften durch J. v. Seyfried. 2. Aufl. 1837. Englisch von Sab. Novello 1855. Eine zweite engl. Bearbeitung von A. Merrick. 2. Aufl. 1844.

[3]) Vgl. „Aus M.s Leben. Nach Briefen . . . herausg. von seiner Frau".

Digitized by Google

zu Prag, der zuerst ein Schüler von Dionys Weber war, mit 14 Jahren schon öffentlich auftrat, in Wien unter Albrechtsberger und Salieri studierte und zu Beethoven in freundliche Beziehungen trat, nach verschiedenen Kunstreisen sich 1821 in London niederließ, dann 1846 an dem von Mendelssohn gegründeten Konservatorium zu Leipzig eintrat, dem er in seiner Person die Überlieferungen der klassischen Zeit vererbte. Er starb daselbst am 10. März 1870. Auch er ist in erster Linie ein Meister im Pianofortespiele, und seine besten Werke[1]) (8 Konzerte, besonders das in G-moll, Etüden, Trios, Sextuors u. a.) sind aufs engste mit dem Klaviere verwachsen; sie verraten den Virtuosen, die stark hervortretende Reflexion ist auf den Glanz der Tongebung gerichtet, aber der strenge Ernst der klassischen Schule beseelt den Komponisten durch und durch. Überall ist es ihm um die Sache, um die hohe Kunst selbst zu tun; auch wo er zwischen den Klassikern und den Romantikern vermitteln will, bleibt er der vom klassischen Geiste genährte Meister. Unvergessen ist seine Wirksamkeit in Leipzig. Seinen „Studien" (24 études) kommt in der Klavierliteratur bleibende Bedeutung zu.

Dagegen leben die Klaviervirtuosen, welche es einst wagen durften, mit Beethoven zu wetteifern, kaum noch dem Namen nach fort, während ihre Werke fast verklungen sind: es sind dies Joseph Wölfl, Schüler von Leopold Mozart und M. Haydn, geb. 1772 zu Salzburg, † 21. Mai 1812 in London (Werke: Sinfonien, Quartette, 22 Violin-, 36 Klaviersonaten, Opern usw.), und Daniel Steibelt, geb. 1765 in Berlin, der nach einem unruhigen, haltlosen Wanderleben am 20. September 1823 zu St. Petersburg starb. Von seinen zahlreichen Werken (Klavierkonzert in E-dur „L'orage", Sonaten, Opern usw.) haben die „Etüden" noch heute einen gewissen Wert.

1872. Englisch von A. D. Coleridge. 1873. — F. Moscheles, Briefe von F. Mendelssohn-Bartholdy an J. u. Charl. Moscheles. 1888. — F. Moscheles, Fragments of an autobiography. 1899. — Vgl. auch B. Schr. f. M. W. V, 216.

[1]) Ein thematischer Katalog erschien 1985. — Gegenüber dem im Texte gegebenen Urteile ist darauf zu verweisen, daß Moscheles doch auch eine nicht unbeträchtliche Anzahl von minderwertigen, ganz auf äußere Wirkung berechneten Kompositionen geschaffen hat. Seine besten Arbeiten, namentlich die vortrefflichen Etüden (op. 70), behaupten wohl eine dauernde Stelle, vor allem deshalb, weil Moscheles in ihnen technische Probleme in durchaus originaler Fassung und im Vereine mit gediegenstem Gehalte bietet.

Digitized by Google

Mozarts Nachfolger als kaiserlicher Hofkomponist, wenn auch freilich keineswegs der Erbe von Mozarts Geist, war Leopold Anton Kozeluch (Kozeluch), geb. 9. Dezember 1752 zu Wellwarn in Böhmen, ursprünglich Jurist, dann fleißiger Komponist von Balletten, Musiklehrer der Erzherzogin Elisabeth in Wien seit 1778, † 7. Mai 1818 daselbst. Von seinen sehr zahlreichen Werken für das Theater („Didone abbandonata", „Judith"), für Orchester (ca. 30 Sinfonien) und Kammermusik hat sich wenig in der Gunst des Publikums erhalten; von Zeit zu Zeit wurden seine sehr gefällig gearbeiteten, melodienreichen Klaviertrios (im ganzen 57!) noch aufgelegt.

Beethovens eigenstes Wesen vererbte sich auch auf seine Schüler im engeren Sinne nicht. Ferdinand Ries (dessen Vater, Franz Ries (1755–1846), Beethovens Violinlehrer gewesen war), getauft 29. November 1784 in Bonn, † 13. Januar 1838 zu Frankfurt a. M., war ein hervorragender Pianist und Dirigent, während von seinen überaus zahlreichen Kompositionen, welche sich auf alle Gebiete der Musik verteilen (Opern, Oratorien, Sinfonien, Konzerte usw.), weniges über das Niveau des Tüchtigen hervorragt. Karl Czerny (geb. 20. Februar 1791 in Wien, † 15. Juli 1857), der einige Zeit Beethovens Unterricht genoß, hat bleibende Bedeutung weniger durch seine massenhaften Kompositionen (darunter auch Kirchen- und Kammerwerke), als durch seine Wirksamkeit als Klavierpädagoge (Lehrer von Liszt, Döhler, Th. Kullak, Alfr. Jaëll u. a.) erlangt („Schule der Geläufigkeit"). Ähnlich ist es mit Franz Xaver Chwatal, geb. 19. Juni 1808 zu Rumburg in Böhmen, wirkte in Merseburg und Magdeburg als Musiklehrer, † 24. Juni 1879 in Elmen. Geistig, wenn auch ohne äußeren Zusammenhang, gehört zu der klassischen Schule ferner

2. Muzio Clementi[1]), als Komponist der typische Vertreter der Klaviersonate, die sich bei ihm in sorgfältigster formaler Gliederung und Erinnerung an die überkommene Ausgestaltung vorfindet, als Klaviervirtuose Mozarts Rivale, als Klavier- und Kompositionslehrer wiederum seinerseits das Haupt einer Gruppe, welche die klassische Schule auf den Vertreter des modernen Klassizismus, Mendelssohn,

[1]) W. H. Riehl, a. a. O. II, 229. — Biogr. Skizze von G. Frojo. Mailand, Ricordi. — Eine Monographie über Cl. verheißt M. Unger.

Digitized by Google

vererbte, inſofern dieſer ein Schüler Ludwig Bergers war, eines der bedeutendſten Jünger Clementis. Clementi, in Rom[1]) als Sohn eines Goldſchmieds geboren, zeigte ſchon als Knabe von 7 Jahren bedeutendes Talent für Muſik, verſah mit 9 Jahren Organiſtendienſt und komponierte mit 14 Jahren eine Meſſe, welche die Aufmerkſamkeit des Engländers Bedford auf ihn zog. Dieſer nahm den Knaben mit ſich nach England, wo Clementi ſeine zweite Heimat fand. Gleich bei ſeinem erſten Auftreten errang er einen durchſchlagenden Erfolg (1770). Seine Reiſen führten ihn 1781 nach Wien, wo er vor Joſeph II. mit Mozart einen muſikaliſchen Wettſtreit zu beſtehen hatte, der jedoch unentſchieden blieb[2]), nach Paris 1785, Berlin und St. Petersburg. Seine bedeutendſte Schöpfung außer 106 Sonaten (darunter 46 mit Violinbegleitung), die in der Tat Muſter der Gattung ſind, weniger bedeutend durch Tiefe und Größe der Gedanken als durch Reinlichkeit der Faktur und ebenmäßige, fließende Entwickelung, iſt ſein Etüdenwerk: „Gradus ad Parnassum“[3]). Seit 1810 blieb Clementi in London, wo er ſich an einem Muſikverlage und Pianofortegeſchäfte beteiligte. Er ſtarb am 10. März 1832 zu Evesham bei London. — Sein bedeutendſter Schüler war Johann Baptiſt Cramer, der Sproß einer aus Schleſien ſtammenden Muſikerfamilie, geboren zu Mannheim am 24. Februar 1771, der ſchon frühe nach London kam, wo er Clementis Schüler und bald ein gefeierter Virtuoſe auf dem Klaviere wurde, † 16. April 1858 in London. Von ſeinen zahlreichen Werken (105 Klavierſonaten, Klavierquintette, Konzerte u. a.) hat ſich nur ſeine „Große Pianoforteſchule“, deren fünften Teil die ausgezeichneten „84 Etüden“[4]) bilden, bis heute erhalten. Dieſer aber reicht hin, ihm unter den Begründern des modernen Pianofortespieles einen hohen Rang zu ſichern. — Gleichfalls Schüler Clementis waren Aug. Aleranber

[1]) Die Angaben ſchwanken zwiſchen 1746, 1752 und 1769!

[2]) S. O. Jahn a. a. O. I, 637.

[3]) Vollſtändige Ausgabe von B. Mugellini. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — Auswahl daraus von K. Tau und H. Riemann. Der letztere gab auch bei Augener eine Phraſierungsausgabe der Sonaten op. 36—38 heraus.

[4]) 52 derſelben in Phraſierungsausgabe von H. Riemann, 60 von Hans Bülow u. a. Ad. Henſelt ſtellte eine Ausgabe mit einem zweiten Klaviere her. — Vgl. Shedlock, The Beethoven-Cramer-Studies. — J. Pembaur, Anleitung zum gründl. Studium . . . der 84 Klavier-Etüden . . . 1901.

Digitized by Google

Klengel (1783—1852), bedeutender Kontrapunktist[1]) (Dresden), Ludwig Berger[2]) (1777—1839), Mendelssohns, Tauberts und Henselts Lehrer und beliebter Klavier- und Liederkomponist in Berlin, und John Field[3]), der hauptsächlich mit seinen „Notturnos" Anklang gefunden hat (geb. zu Dublin 26. Juli 1782, † nach einem bewegten Leben zu Moskau 11. Januar 1837). Fields künstlerische Erscheinung ist eine durchaus originale. Seine Notturnos (er selbst gab nur zwölf derselben diesen Namen) sind reich an pianistischen Effekten und durch geistvolle harmonische und rhythmische Einzelzüge belebt. Auch des Meisters melodische Kraft ist groß gewesen, und so ist man berechtigt, in ihm einen Vorläufer Chopins zu sehen, auf dessen „Nocturnes" seine Schöpfungen einen gewissen Einfluß ausgeübt haben. Die anderen Kompositionen Fields (Konzerte, Sonaten, Rondos usw.) sind heute fast vollständig vergessen.

3. Der geistigen Richtung nach, gleichfalls ohne nachweisbaren direkten Zusammenhang, gehört zur Haydn-Mozartschen klassizistischen Schule und insofern im weiteren Sinne zu der Gruppe der Wiener Meister noch eine andere Reihe tüchtiger Tonsetzer, voran Johann Ladislaus Dussek, geb. 9. Febr. 1761 zu Tschaslau in Böhmen. Nachdem er in Prag Theologie studiert hatte, legte er sich ausschließlich auf die Musik, bekleidete einige Jahre Organistenstellen in Holland, begann dann ein unruhiges Wanderleben, das ihn in Hamburg mit Karl Philipp Emanuel Bach, in Polen mit dem musikliebenden Fürsten Radziwill, in Berlin mit dem hochbegabten, auch in der Komposition geschulten Prinzen Louis Ferdinand von Preußen († 10. Okt. 1806) in Beziehung brachte; längere Zeit war er des letzteren Vertrauter und Freund. 1808 fand sein Wanderleben ein Ziel in Paris, wo er als Konzertmeister Talleyrands am 20. März

[1]) Sein Werk „Les avant-coureurs" bilden 24 Kanons, eine Vorstudie zu dem erst nach Klengels Tode von M. Hauptmann herausgegebenen „Canons et fugues dans tous les tons majeurs et mineurs" (1854. 2 Tle. zu je 24 Kanons und Fugen). Man hat es Klengel sehr verdacht, in dieser Arbeit Bachs Wunderschöpfung des „Wohltemperierten Klaviers" überbieten zu wollen. Sicherlich ist ein Vergleich beider Werke, soweit der poetische Gehalt in Frage kommt, nicht möglich. Allein Klengel ist unbestreitbar ein großer technischer Könner gewesen, dessen Behandlung polyphoner Formen an sich einwandfrei ist. Eine Auswahl gab F. G. Thiele 1908 bei Steingräber heraus.

[2]) Vgl. L. Rellstab, Ludw. Berger. 1846.

[3]) Vgl. Fr. Liszt Gesammelte Schriften. Bd. IV.

Digitized by Google

1812 starb. Als Klaviervirtuose und Komponist für sein Instrument steht er neben Clementi und Cramer. Dem kühleren Clementi gegenüber zeichnet ihn Wärme der Empfindung, graziöse Bewegtheit der Melodik und Mannigfaltigkeit der Formen aus, während ihn Clementi an Ernst und Strenge der Haltung und wohl auch an Tiefe des Gehaltes übertrifft (Werke: 53 Sonaten für Klavier, 80 für Violine usw.). Als Hüllmandels, Dusseks und Cramers Schüler ist zu nennen George Onslow[1] (geb. 27. Juni 1784 zu Clermont-Ferrand, † 3. Oktober 1852), der auf dem Gebiete der Kammermusik überaus fruchtbar war (34 Streichquintette, 36 Streichquartette usw.) und viel Ansprechendes, wenn auch nicht eben Hervorragendes oder Durchschlagendes schuf.

Auch die norddeutschen Musiker konnten sich dem Geiste, der von Wien ausging, nicht verschließen. Von Haydns und Mozarts Kunst berührt zeigt sich des ausgezeichneten Klarinettisten Gerh. Heinr. Romberg (1745—1819) Sohn, Andreas Jakob Romberg[2], geb. 27. April 1767 zu Vechta bei Münster, bedeutender Violinist, 1790—93 in Bonn angestellt, dann mit seinem Vetter, dem berühmten Violoncellovirtuosen Bernhard Romberg (1767 bis 1841), auf Reisen, 1801 in Hamburg, 1815 in Gotha als Hofkapellmeister, † daselbst 10. November 1821. Auf allen Gebieten der Komposition hat er sich versucht und eine große Anzahl beachtenswerter Instrumental- und Vokalwerke (Opern, Chorwerke geistlichen und weltlichen Inhaltes, Lieder, Sinfonien, Quartette, Konzerte usw.) geschaffen, die aber das Schicksal der sogenannten Kapellmeistermusik hatten und der Vergessenheit anheimfielen. Nur die Komposition von Schillers „Glocke" lebt noch fort als Lieblingswerk kleiner Dilettantenkreise. Seine Musik ist tüchtig, gediegen und gefällig, ohne jedoch durch besondere Frische und Eigenartigkeit zu wirken. — Als Komponisten, die in der klassischen Schule wurzeln, sind noch zu nennen der ausgezeichnete Mozartspieler und Schöpfer geistreicher Klavierkapricen, August Eberhard Müller[3] (geb. 13. September 1767 zu Northeim, † als Hofkapellmeister in Weimar am 3. Dezember 1817) und Friedrich Ernst

[1] Vgl. J. F. E. Halévy, G. Onslow. 1855.
[2] Vgl. Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst. I.
[3] Vgl. die biographische Skizze von W. Nagel in der „Musik" 1910.

Digitized by Google

Fesca, geb. 15. Februar 1789 in Magdeburg, † 24. Mai 1826 in Karlsruhe (Kammermusik u. a. m.). Endlich verdient unter denen, die das Erbe der Klassiker bewahrten, einen Ehrenplatz in der Musikgeschichte die Familie André, in erster Linie Johann André (geb. 28. März 1741, † 18. Juni 1799), der Begründer des berühmten Musikalienverlages in Offenbach, und sein Sohn Johann Anton André (geb. 6. Oktober 1775, † 6. April 1842), der hochverdiente Herausgeber des künstlerischen Nachlasses von *Mozart*. Beide waren zugleich tüchtige Musiker; Johann schrieb Singspiele, wie: „Die Entführung aus dem Serail" (1781), „Erwin und Elmire" (1782), Lieder und Balladen (darunter Bürgers „Leonore" und Claudius' „Bekränzt mit Laub"); von Joh. Anton besitzen wir Kirchenmusik, Sinfonien, Kammermusik und nicht unbedeutende theoretische Arbeiten. Joh. A. André hat auch als Lehrer des Pianofortevirtuosen und geschmackvollen Komponisten Alois Schmitt[1]) (geb. 26. August 1788 zu Erlenbach am Main, † 25. Juli 1866 zu Frankfurt a. M.), der selbst wieder eine Reihe gediegener Künstler schulte, ferner des Organisten und Komponisten Karl Arnold, geb. 6. März 1794 in Neunkirchen bei Mergentheim, † 11. November 1873 zu Christiania (Oper „Irene", Kammermusik- und Klavierwerke), und endlich des Liederkomponisten und Freundes Spohrs, Wilhelm Speyer (1790—1878 in Offenbach), Bedeutung erlangt.

4. Unter den italienischen Komponisten zählen wir zu den Vertretern des älteren Klassizismus den fruchtbaren, sangreichen Luigi Boccherini[2]) (geboren 19. Februar 1743 in Lucca, gebildet von dem Abbate Vannucci), der durch die Veröffentlichung seiner ersten Streichquartette und Streichtrios sich auf einen Schlag berühmt machte (Paris 1768). 1769 ging er nach Madrid, wo er Kammer-

[1]) Vgl. H. Henkel, Leben und Wirken von Dr. A. Schmitt. 1823.

[2]) Vgl. H. M. Schletterer, Luigi Boccherini. Leipzig 1882. (S. M.-B. Nr. 39.) — Monographische Arbeiten veröffentlichten L. Piquot 1851 und D. A. Cera 1864. — Riemann hat darauf aufmerksam gemacht, daß Boccherinis Werke keine innere Entwickelung des Komponisten aufweisen. Der Stil der ersten ist der der letzten. Er deutet so entschieden auf die Kunst der Mannheimer, besonders des Joh. Stamitz, hin, daß eine Bekanntschaft Boccherinis mit dessen Kompositionen nicht von der Hand zu weisen ist. Von Neudrucken liegen u. a. vor: 6 Violoncellosonaten durch Grützmacher (Senff) und Piutti (Ricordi), 4 Violoncellokonzerte, Paris 1898.

Digitized by Google

virtuose des Infanten Luiz und nach dessen Tode (1785) Hofkapellmeister des Königs wurde. Nach dessen Ableben (1795) soll Boccherini in Dürftigkeit geraten sein. Er starb 28. Mai 1805 zu Madrid. Er schrieb außerordentlich viel Instrumentalmusik, 125 Streichquintette, 91 Streichquartette, 54 Streichtrios neben vielen anderen Kammermusikwerken, Sinfonien u. a. — Boccherini wurde zu seinen Lebzeiten von Kennern und Liebhabern überaus hochgehalten als der „Vater der Grazie und des Gefühls". Seine Werke bedürfen sorgfältiger Auswahl und Sichtung; steht er an Bedeutung und Ideengehalt auch hinter Haydn zurück, so entschädigen die besten seiner Werke durch Anmut und Liebreiz der weichen gesanglichen Linienführung.

Der größeste Vertreter des klassischen Geistes unter den Italienern, ja überhaupt neben den eigentlichen Klassikern, näher bei Mozart als bei Beethoven, stehend, ist Maria Luigi Zenobio Carlo Salvatore Cherubini[1]), geboren zu Florenz am 14. September 1760, wo sein Vater als Cembalist am Pergolatheater angestellt war. Frühzeitig wurde sein Talent für Musik entdeckt und gepflegt. Schon mit 13 Jahren schrieb er ein Tedeum, ein Miserere, ein Credo, ein Dixit Deus und eine Messe. Die Gunst Leopolds II., des Großherzogs von Toskana, verschaffte dem jungen Künstler den Unterricht des asketischen und gründlich gelehrten Paters Giuseppe Sarti (1729—1802), welcher seinen Schüler mit den Schätzen der italienischen Kirchenmusik vertraut machte und damit seinem Schaffen für immer einen ernsten Hintergrund und festen Boden gab[2]). Cherubinis erste Opern („Quinto Fabio" 1780, „Armida" 1782, „Adriano in Syria" 1782, „Il Mesenzio", „Lo

[1]) Biogr. von Loménie 1841 (franz.), Miel 1842 (franz.), Place 1842 (franz.), Picchianti 1844 (ital.), Rochette 1843 (franz.), Gammucci 1869 (ital.), Bellasis 1876 (engl.), Crowest 1890, 1901 (engl.), M. E. Wittmann 1895. — Vgl. H. Kretzschmars Aufsatz über die Bedeutung . . . Cherubinis im Peters-Jahrbuch 1906.

[2]) Vgl. Bottée de Toulmon, Notice sur les manuscrits autographes de Cherubini. Ein Blick auf die Fülle des Schönen und Großen, das Cherubini geschaffen, läßt es bedauerlich erscheinen, daß unsere großen Chorvereine z. B. sich des Meisters gar nicht mehr annehmen. Auch der „Wasserträger" verschwindet allmählich vom Spielplane der Bühnen. — Über Sarti, der auch Komponist von Opern u. a. war, vgl. N. Findeisens Schrift „Musikalische Altertümer", Petersburg 1903 und den anziehenden Roman Scudos in der „Revue des deux mondes" 1857. (Deutsche Übersetzung von Kade 1858.)

Digitized by Google

sposo di tre" 1783, „Giulio Sabino", „La finta principessa" 1784, „Idalide", „Alessandro nell' Indie" 1784) brachen seinem Namen Bahn. Es erfolgte 1784 eine Reise nach London, wo er zum Kgl. Hofkomponisten ernannt wurde, 1786 eine solche nach Paris, wo er von 1788 an sich bleibend niederließ. Hier dirigierte er das Privattheater der Königin Maria Antoinette 1789—1792; 1795 wurde Cherubini Inspektor an dem neugegründeten Konservatorium. In Paris entstanden die Opern „Démophon" 1788 für die Große Oper, „Lodoïska" 1791, „Elisa" 1794, „Medée" 1797, „L'hôtellerie portugaise" 1798, „La punition" 1799, „La prisonnière 1799, „Les deux journées" („Der Wasserträger") 1800, „Epicure" 1800, „Anacréon" 1803. Während der Herrschaft Napoleons, welchem der selbstgenügsame, zurückhaltende und wenig höfische, ernst-gemessene Meister unsympathisch war, blieb Cherubini kaltgestellt. 1806 komponierte er für Wien, wohin er eingeladen worden, die Oper „Faniska", die Haydn und Beethoven begeisterte; Cherubini kehrte jedoch bald wieder nach Frankreich zurück, wo er in stiller Zurückgezogenheit lebte. Das Jahr 1815 führte ihn nach London, wo der Meister eine Sinfonie, eine Ouvertüre und eine Frühlingshymne schrieb. Die Restauration betraute ihn mit der Leitung der Kirchenmusik an der Schloßkapelle als Kgl. Obermusikintendanten und 1821 mit der Direktion des Konservatoriums. Von Opern spendete Cherubini außer Gelegenheitswerken mit anderen Komponisten noch: „Les Abencerages" 1813, ein Werk, das in der Großen Oper durchfiel, „Ali Baba" 1833 und die Bearbeitung der früher unvollendeten Oper „Koukourgi". Die Höhe auf dem Gebiete der dramatischen Musik hatte er freilich im „Wasserträger" erreicht.

Das Bedeutendste schuf Cherubini in der Kirchenmusik: die herrliche Messe in F, Missa solemnis in D, Krönungsmesse in A, das ergreifende Requiem in C, ein Requiem für Männerstimmen in D, ein achtstimmiges Credo a cappella, im ganzen 11 große Messen, Litaneien, Antiphone usw. Auf diesem Gebiete darf er sich mit den Größten aller Zeiten messen: seine Kirchenmusik zeugt von höchster Meisterschaft im Kontrapunkte und von feinstem Formgefühle; sie ist erhaben, feierlich und zur Andacht stimmend.

Aber auch seine Werke für Kammermusik, die Streichquartette, ein Quintett, Klaviersonaten, stellen sich würdig neben die besten.

Digitized by Google

Was den Meister, der, mit Ehren überhäuft, am 15. März 1842 starb, von den Klassikern scheidet, ist ein gewisser Mangel an unmittelbarer Frische, Ursprünglichkeit und Wärme des Fühlens. Größe, Ernst, Würde, Klarheit und Durchsichtigkeit der Form, edles Maßhalten und Tiefe der Gedanken sind ihm zu eigen; was ihm aber fehlt, das ist das Seelisch-Warme und restlos Ergreifende. Seine Musik hat etwas Vornehmes, Unnahbares, wie der ganze Mann. Sie erregt überall hohe Bewunderung, aber es will ihr wenigstens nicht immer recht gelingen, die Herzen zu erwärmen und höher schlagen zu machen. — In Florenz wurde Cherubini 1869 ein Denkmal errichtet.

5. In der klassischen Zeit wurzelt, ohne sich den Fortschritten, welche die Romantiker anbahnten, zu verschließen und die reicheren Ausdrucksmittel, die sie schufen, zu verschmähen, Franz Lachner[1]), geboren 2. April 1803 zu Rain in Oberbayern als Sohn des dortigen Organisten. Ursprünglich zum wissenschaftlichen Studium bestimmt, widmete er sich seit 1820 unter Kaspar Ett[2]) (1788—1847) ganz der Musik. 1822 kam er nach Wien, wo er sich mit Franz Schubert innig befreundete, Beethoven noch kennen lernte und unter Simon Sechter[3]) (1788—1867) und M. Stadler (1778 bis 1833) ernste Studien machte. 1826 wurde er Vizekapellmeister, 1828 Kapellmeister am Kärntnertortheater in Wien, 1834 Kapellmeister in Mannheim, 1836 Hofkapellmeister in München, 1852 Generalmusikdirektor daselbst. Lachner entfaltete in München eine überaus rege Tätigkeit. Nach dem Tode des Königs Max wurde seine Stellung jedoch wegen seiner Abneigung gegen die in München aufkommende Wagnersche Musik unhaltbar. Lachner erbat 1865 seinen Abschied, den er jedoch erst 1868 erhielt. Die Universität München ernannte ihn 1872 zum Dr. philos. h. c. Er starb am 20. Januar 1890 in München.

Lachners Schaffensideal liegt in der klassischen Epoche. Haydn, Mozart, der frühere Beethoven sind seine Vorbilder. Das beweisen in erster Linie seine acht Orchestersuiten und seine acht Sinfonien

[1]) Vgl. O. Kronseder, Fr. Lachner (Altbayr. Monatsschrift. IV. 1903). Die prachtvollen „Lachner-Rollen" von M. von Schwind gab O. Weigmann heraus.

[2]) Vgl. Fr. X. Haberl in K. M. Jahrb. 1891.

[3]) Vgl. C. F. Pohl, S. Sechter. 1868.

Digitized by Google

(„Appassionata“ op. 52); aufgebaut mit vollendeter kontrapunktischer Kunst, innerlich kräftig und stark gefügt, voll edlen Gehaltes, werden sie, wenn sie auch jetzt von vielen als unzeitgemäß zurückgelegt werden, wieder aufleben, wenn manches farbenprächtige Werk, dem sozusagen das Knochengerüste fehlt, vergessen sein wird. Seine Opern („Alidia“, „Katharina Cornaro“, „Benvenuto Cellini“) und Oratorien („Moses“, „Die vier Menschenalter“) teilen *mit vielen* anderen das Schicksal der Vergessenheit; dagegen darf seinen Kirchenkompositionen (Missa solemnis, Requiem, Psalmen, Motetten usf.) eine Zukunft prophezeit werden.

Auf der Schwelle zwischen dem Klassizismus, in dem er die Kompositionsrichtung nach wurzelt, und der Romantik steht als Lehrer von C. M. von Weber und Meyerbeer wie als eifriger Kämpfer gegen Zopf und Schulzwang der Abbé Georg Josef Vogler[1]), geboren 15. Juni 1749 zu Würzburg, Sohn eines Geigenbauers, in der Musik zuerst Schüler von Padre Martini in Bologna, dann von Vallotti in Padua, wo er zugleich Theologie studierte. Nach Empfang der kirchlichen Weihen kehrte er 1775 nach Deutschland zurück und begründete die Mannheimer Tonschule, aus welcher unter anderen Peter von Winter hervorging. Bald darauf finden wir Vogler in Paris, in Stockholm (1786—1799), in Dänemark, England, Österreich (Wien), endlich in Darmstadt (1808), wo er am 6. Mai 1814 starb. Er war ein bedeutender Orgelspieler, vortrefflicher Theoretiker, aber nicht eben ein bedeutender Komponist. Mit seiner für die Orgel geschriebenen Programmusik („Panorama fürs Ohr“) weist er schon auf die späteren Romantiker hin.

Es war das Verdienst und die Aufgabe der klassizistischen Richtung in der Musik, das Gefühl für strenges Ebenmaß und Schön-

[1]) Vgl. die Biographien von Jos. Frölich (1780—1862) in der Beilage zur N. Würzburger Ztg. „Mnemosyne“ und K. v. Schafhäutl 1888, der ein vollständiges Verzeichnis von Voglers Werken gibt. — J. Simon, Abt Voglers kompositorisches Wirken. (Diss.) 1904. Was die jungen Romantiker an Vogler fesselte, ersieht man gut aus einem bekannten Aufsatze K. M. von Webers: die neuen Ideen, an denen Vogler reich, vielleicht überreich war. Ein Versuch, dem etwas komplizierten Charakter des Mannes, der von stark ausgeprägten problematischen Zügen nicht frei war, literarisch gerecht zu werden, würde sich mehr aus psychologischem als aus musikwissenschaftlichem Interesse lohnen. Immerhin ist auch dieses nicht gering anzuschlagen, da Vogler positive Verdienste keineswegs abzusprechen sind.

Digitized by Google

heit der Form zu schärfen und einem oberflächlichen Dilettantismus gegenüber die Notwendigkeit gründlicher, fachmäßiger Schulung als der Grundbedingung künstlerischen Schaffens nachdrücklich zu betonen. Indem sich die für die Hausmusik geschaffenen Werke namentlich jener kleineren Meister, welche Riehl treffend „die göttlichen Philister" nennt, auf einer für den geübten Dilettantismus erreichbaren Höhe halten und der Ausführung keine allzu großen technischen Schwierigkeiten bereiten, haben sie zur Bildung und Erziehung eines feineren Geschmackes und zur Verbreitung edler Kunstübung in weiten Kreisen der Gesellschaft ungemein viel beigetragen und in hohem Maße segensreich gewirkt [1]).

Einseitig und damit schädlich wirkt diese Richtung jedoch dann, wenn die formelle Technik mit der Kunst selbst verwechselt, die Korrektheit der Mache über alles andere, über den Zauber der Anmut und über den Gehalt an Gedanken gestellt, wenn vergessen wird, daß die bloße Fachbildung und technische Schulung den Künstler noch lange nicht ausmacht, daß der Künstler vielmehr auch in der formalsten Kunst nur dann Bedeutendes und Lebenskräftiges hervorbringen kann, wenn er eine allseitige Geistesbildung besitzt, wenn er etwas Ideales, der künstlerischen Entäußerung und Gestaltung Fähiges und Würdiges in seinem Innern trägt. Gegen einen engherzigen Handwerksgeist, dem die Musik ausschließlich die Sache handwerksmäßiger Mache und das Privilegium der Zunft ist, gegen einen aufkeimenden einseitigen Formalismus wenden sich mit vollem Rechte die Romantiker ebensowohl mit der Forderung, daß die Form allezeit beseelt sein müsse, daß sie ein Daseinsrecht nur habe als Organ und Gefäß eines Geistigen, wie auch mit dem Glauben, daß in dem Kunstwerke etwas pulsiere, das sich an alle wende und von allen verstanden und genossen werden könne, daß endlich die Kunst ihre Mission verfehle, wenn sie nicht in engster Fühlung mit dem Stimmungsleben ihrer Zeit bleibe und nicht veredelnd und verklärend auf das Idealleben der Nation wirke.

Die Romantiker sind die Erben des Beethovenschen Geistes, die Verkündiger des Deutschen in der Tonkunst, die Träger des Fortschritts.

[1]) Andererseits ist nicht zu bestreiten, daß die „kleinen" Meister auch vielfach dem Verständnisse der Klassiker bei dem großen Publikum hindernd im Wege gestanden haben. Die „gewaltig vielen Noten", die Mozart von Kaiser Josef II. vorgeworfen wurden, gefielen auch anderen nicht.

Digitized by Google

Zweiter Abschnitt.

Die deutsche Romantik[1]).

Die herrliche nationale Erhebung der Jahre 1813 und 1815 war von der heiligen Allianz durchkreuzt worden. Auf das gesamte Leben der Nation, das politische wie das geistige, legte sich ein lähmender Druck. Wie in jenem die Polizeimaßregel herrschte, so in diesem die tote Form, die Schablone, der „Zopf", wenn auch der klassische. Die offizielle Gewalt im Staate und die maßgebenden Autoritäten in Literatur und Kunst setzten jeder über die Grenze des Gewohnten und Gegebenen hinaus zielenden Bestrebung zähen Widerstand entgegen. Die systematische Bekämpfung jeder freien Regung auf politischem, literarischem und künstlerischem Gebiete rief nicht bloß den Widerspruch der selbständigen Geister hervor, sondern mischte ihm jenen Zug der Leidenschaftlichkeit, der Bitterkeit und Gewaltsamkeit bei, der ihm den Charakter des Revolutionären verlieh. Das zeigte sich auf dem politischen Gebiete in der grundsätzlichen Stellungnahme gegen das Offizielle oder Gegebene schon äußerlich in jener zur Schau getragenen burschikosen Deutschtümelei und formlosen Urwüchsigkeit, die leicht wider die gute Sitte verstieß und sich viele zu Gegnern machte, die es im tiefsten Grunde nicht einmal waren; auf literarischem und künstlerischem Gebiete in der Auflehnung gegen die überlieferte Form, gegen das Akademische und das Klassische, in der gleichgültigen Behandlung der Regel, mit der sich die Vorgeschrittenen innerhalb der Richtung den Vorwurf der Formlosigkeit und Regelwidrigkeit, des Launischen und Willkürlichen zuzogen.

Vor der trüben Gegenwart und der sie beherrschenden bleiernen Schwüle flüchtete man sich in die Vergangenheit zurück. In ihr wähnte man zu finden, was die Gegenwart nicht bot noch zuließ: deutsche Kraft und Herrlichkeit, deutsche Mannhaftigkeit und Tugend. Man sah nur die glänzende Seite des ritterlichen Mittelalters. Mit Vorliebe pflegte man in Poesie und Literatur die mittelalterlichen

[1]) Vgl. W. Nagel, Über das Romantische in der deutschen Musik (Peters-Jahrbuch 1905). — E. Istel, Die Blütezeit der musikal. Romantik in Deutschland („Aus Natur u. Geisteswelt" 1909).

Digitized by Google

Stoffe. Das spiegelt sich, was die Musik betrifft, vor allem in der Oper. Aber auch auf dem Gebiete der reinen Musik kommt die Stimmung der Romantik in der Vorliebe für das Dämmernde, Mystisch-Schwebende in Harmonie und Modulation zum Ausdruck.

Der Forderung der schönen, tadellosen Form, der akademischen Gewandtheit, wird die andere der Originalität und Geistesfülle gegenübergestellt. Geist soll die Musik haben und auf den Geist soll sie wirken. Diese Wirkung dachte man sich wohl auch als eine musikalische, aber sie besteht nicht sowohl, jedenfalls nicht bloß in der Nahebringung des Tonschönen und in der Erhebung und Bereicherung, welche die Berührung mit diesem dem Geiste gewährt, sondern darin, daß die charaktervolle Tonform dem Geiste des Hörers Leben aus dem Geiste vermittelt. Man forderte von der Musik auch von seiten der Romantiker die Schönheit der Form, aber höher stand ihnen die Forderung der Sprechsamkeit und Bedeutsamkeit. Wohl kommt es auch der Romantik auf Gediegenheit der Arbeit an, aber wichtiger ist ihr die Ideenfülle, der Reichtum an schöpferischen Gedanken.

Bei den Romantikern erhalten folgerichtig die malerischen und poetischen Mittel der Tonkunst besondere Bedeutung: der schroffe Gegensatz von Licht und Schatten, Glanz und Trübe, Leidenschaft und Humor, das Charakteristische der melodischen Bewegung, der rhythmischen Figur, der Klangfarbe, wie es teils durch die dem Herkömmlichen ängstlich aus dem Wege gehenden harmonischen Bildungen, teils durch die mannigfaltigsten Zusammenstellungen der Instrumente bedingt ist. Modulation und Rhythmik, Figuration und Instrumentation, kurz alles, was zur musikalischen Charakteristik gehört, wird aufs feinste ausgebildet. Dieser Entwickelungsprozeß der Tonkunst ist auch in unseren Tagen noch nicht abgeschlossen. An ihm haben jedoch nicht allein die Deutschen einen regen Anteil genommen.

1. Franz Peter Schubert[1]).

1. Das Leben dieses Meisters bietet wenig Bemerkenswertes; wie des alten Bach Leben, so bewegte sich auch das Schuberts in

[1]) Vgl. H. Kreißle von Hellborn, Franz Schubert, eine biographische Skizze. Wien 1861. — Derselbe, Fr. Schubert. Wien 1865. — A. Reißmann, Fr. Schubert, sein Leben und seine Werke. 3. Aufl. Berlin 1879. —

Digitized by Google

den engsten Kreisen und ging völlig im künstlerischen Schaffen auf.

Franz Peter Schubert wurde am 31. Januar 1797 zu Wien in der Vorstadt Lichtenthal, wo der Vater das Amt eines Schullehrers bekleidete, geboren. Drei Brüder, Ignaz, Ferdinand, Karl, waren ihm vorausgegangen; eine Schwester Therese folgte ihm nach. Diese 5 Kinder waren von 14 allein übriggeblieben. Die Mutter, eine Schlesierin, war eine einfache Frau, vor ihrer Ehe *Köchin in* Wien. Die ersten Eindrücke, welche das Kind empfing, waren die eines äußerst einfachen, aber gemütvollen Familienlebens, dessen Zierde und ideale Weihe die holde Musika bildete.

Der kleine Franz zeigte von früh auf reiche Anlage zur Musik. Den ersten Unterricht auf der Violine erhielt er mit 7 Jahren von seinem Vater, im Klavierspiele von seinem älteren Bruder Ignaz. Später wurde er dem Chorregenten zu Lichtenthal, Michael Holzer, übergeben, der ihn auf der Orgel und im Generalbaß unterrichtete und auch im Gesange und Violinspiele weiter förderte. Mit elf Jahren wurde er als Kapellknabe in das K. K. Konvikt aufgenommen. Hier erhielt er Unterricht im Generalbaß von dem Musikdirektor Ruczizka und später von Salieri, der schon bei der Aufnahmeprüfung für den geweckten Knaben Interesse gewonnen hatte und durch dessen Erstlingskompositionen, die Lieder „Hagar", „Der Vatermörder" und eine „Leichenphantasie", in Erstaunen gesetzt worden war. In dem Konviktorenorchester, welches regelmäßig die Werke der besten Meister zur Aufführung brachte, nahm Schubert bald eine hervorragende Stellung ein. Durch fleißiges Studium guter Musik, ganz besonders durch die Pflege guter „Hausmusik", d. h. durch fleißiges Quartettspiel mit Vater und Brüdern befruch-

J. Rissé, Fr. Schubert und seine Lieder. 2. Bde. 1872. — R. Heuberger, Fr. Schubert. 1902. (Reimann, Berühmte Musiker). — Bourgault-Ducondray, Fr. Schubert. 1908. („Musiciens célèbres"). — G. Nottebohm, Thematisches Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke von Franz Schubert. Wien 1875. — A. Niggli, Fr. Schubert, Leben und Werke. Leipzig 1880. (Sammlung musikalischer Vorträge Nr. 15.) — Max Friedländer, Beiträge zur Biographie Schuberts. Berlin 1889. — La Mara a. a. O. I, Nr. 2. Neue Zeitschrift für Musik. Leipzig 1851. Vgl. auch den Artikel in Grove's Dictionary. — Franz Schuberts Werke. Herausgegeben von Johannes Brahms, Ignaz Brüll, Anton Door, Julius Epstein, J. N. Fuchs, J. Hellmesberger, Ant. Mandyczewski. Leipzig 1885—97. Breitkopf & Härtel.

Digitized by Google

tete er seine Phantasie. Im Konvikt wie im Vaterhause waren Haydn und Mozart die Propheten, die als die ersten galten. Sie wurden auch Schuberts Leitsterne in die Zukunft; an ihren Werken hat er den Sinn für die ideale Schönheit der Form ausgebildet und geschärft, der ihn unmittelbar den Klassikern anschließt. Zu Beethoven, mit welchem er 30 Jahre in derselben Stadt lebte, hat er aus schüchterner Ferne mit unbegrenzter Verehrung aufgeschaut.

Schon Michael Holzer hatte von Schubert gemeint: „Er hat die Harmonie im kleinen Finger!“ Auch der neue Lehrer, der Musikdirektor Ruczizka, fand: „Der hat's vom lieben Gott gelernt!“

Nach fünfjährigem Aufenthalte im Konvikt trat Schubert, da seine Stimme wechselte, aus, obschon ihm zum Zwecke weiterer Studien ein Stiftsplatz auf fünf Jahre bewilligt worden war. Nachdem er sich 1813—14 noch auf das Lehramt vorbereitet hatte, trat er, um der Konskription zu entgehen, als Gehilfe bei seinem Vater ein (1814). Drei Jahre hat Schubert mit Pflichttreue in der Schulstube ausgehalten, und der Schulstaub hat den künstlerischen Trieb nicht zu ersticken vermocht. Er fuhr fort, rastlos zu komponieren. Schon im Konvikt war unter anderem während eines Winternachmittags der „Erlkönig“ entstanden. Neben der Schularbeit entstanden acht Opern (s. u.), die Messen in G, B, C, eine Reihe von Liedern (über 100), darunter „Der Wanderer“, die Gesänge Ossians, die Mignonlieder. Schuberts Phantasie fand Nahrung in allem, was sich ihm irgend Anregendes darbot. Er glich darin Mozart, daß ihn jede Begegnung musikalisch anregte, jeder Eindruck sich ihm unwillkürlich zu Musik gestaltete.

Des Schuldienstes müde, folgte er 1817 der Aufforderung eines Freundes, des Dichters Heinrich von Schober (1798—1883), bei ihm in Wien zu wohnen und ganz der Kunst zu leben. Dieser führte ihn in den künstlerisch anregenden Kreis ein, zu welchem Männer wie die genialen Maler Moritz von Schwind, Ludwig Schnorr von Carolsfeld, Leopold Kupelwieser, Wilhelm Rieder, die Dichter Johann Mayrhofer, mit dem er 1819 und 1821 zusammenwohnte, und Eduard Bauernfeld, der edle von Feuchtersleben, unter den Musikern Franz Lachner, und der Sänger Johann Michael Vogl (geb. 10. August 1768 in Steyr, kam nach Wien, um die Rechte zu studieren, ging aber 1794 zur

Digitized by Google

Bühne über, † 19. November 1840) gehörten. Die Freundschaft mit dem Letztgenannten war für den Großmeister des Liedes von höchster Bedeutung. Er hat ihn immer und immer wieder zur Liederkomposition getrieben und einer Reihe seiner Lieder, so dem „Erlkönig", die Bahn gebrochen. Der Fesseln seines ersten, armseligen Berufes ledig, schuf Schubert in rascher Folge eine Fülle des Herrlichsten; es entstanden die Klaviersonaten op. 23, 120, 122, 145, 147 neben seinen wunderbaren Liedern.

1818 wurde er Klavierlehrer in der Familie des Grafen Eßterhazy, der die Sommermonate auf seinem Landgute Zelecz in Ungarn zubrachte. Die musikalische Legende will wissen, daß die eine seiner Schülerinnen, Gräfin Karoline, das Ideal seiner Träume und der Gegenstand seiner schwärmerischen, unausgesprochenen Liebe gewesen sein soll. Diesem Aufenthalte in Ungarn verdankt das herrliche „Divertissement à la hongroise" op. 54 (1818), dessen Melodien er einer Magd am Feuerherde ablauschte, seinen Ursprung; ebenso eine Reihe von national gefärbten Themen und Weisen. In dieser Zeit entstand unter anderem auch die 6. Sinfonie (C-dur). 1822 wurde Schubert die Organistenstelle an der Hofkapelle angetragen; er lehnte sie aber ab. 1824 folgte ein zweiter Aufenthalt bei dem Grafen Esterhazy, während dessen der Meister sich zwar sehr einsam fühlte, von dem er aber reiche Früchte, unter anderem das Oktett op. 166, die Streichquartette in A-moll, Es-dur, C-dur, heimbrachte. 1825 bewarb der Meister sich vergeblich um die Vizehofkapellmeisterstelle, in welche Weigl rückte; auch die Kapellmeisterstelle am Kärntnertortheater entging ihm (1827). Schubert blieb somit auf unermüdliches Schaffen angewiesen, und es war auch im Grunde die künstlerische Hervorbringung die einzige seiner Naturanlage entsprechende Tätigkeit. Davon zeugt die erstaunlich große Anzahl seiner Werke, deren Gewicht unter der Zahl keineswegs litt. 1826 entstanden unter anderem die Streichquartette in D-moll, G-dur, das Trio in B-dur op. 99, das Duo brillant für Violine und Pianoforte op. 70, der erste Teil der unvergleichlichen „Winterreise"; 1827 die deutsche Messe (ged. von Neumann), das Klaviertrio in Es-dur op. 100, die Impromptus, das Grillparzersche „Ständchen". Ein Konzert, das er, von den Freunden gedrängt, am 26. März 1828 mit einer Reihe seiner Kompositionen im Österreichischen Musikvereine gab, brachte ihm einen großen Triumph.

Digitized by Google

Es war das letzte Aufleuchten der niedergehenden Sonne. Mit leidenschaftlicher Hast, als gälte es, die fliehende Stunde zu nützen, vollendete er noch die große C-dur-Sinfonie, das Streichquintett op. 163, die Sonaten in C-moll, A-dur, B-dur, die Große Messe in Es-dur, die Kantaten: „Mirjams Siegesgesang", „Glaube, Liebe, Hoffnung", den 92. Psalm., das „Tantum ergo", eine Hymne von Schmiedel, eine Fülle von Liedern, darunter den „Schwanengesang". Am 11. November mußte er sich legen, am 19. November 1828 starb er, 31 Jahre alt, nur von wenigen in seiner ganzen Bedeutung erkannt. Seine Ruhestätte fand Schubert nahe bei dem Grabe Beethovens, wie er es sich gewünscht hatte.

Er war äußerlich ungelenk und unbehilflich und infolge davon schüchtern und bescheiden. Fand er auch Freude an einer heiteren, dann und wann ausgelassenen Geselligkeit, so war seine höchste Lebensfreude doch das Komponieren und das Sichgehenlassen in guter Musik. Lichtpunkte voll reicher Anregung waren Ausflüge, die er in Gemeinschaft mit den nächsten Freunden (diesem Kreise gehörten außer den Genannten noch an der ausgezeichnete erste Sänger der „Müllerlieder" Baron von Schönstein und Leop. von Sonnleithner, der die ersten Schubert-Drucke veranlaßte) in die Umgebung Wiens oder, wie 1819 und 1825 mit Vogl, nach Oberösterreich unternahm.

2. Auf allen Gebieten der Komposition hat Schubert Meisterwerke ersten Ranges aufzuweisen. An schöpferischem Reichtume der Phantasie kann keiner mit ihm verglichen werden als Mozart, welchem er auch in der Naivetät des Schaffens gleicht. Als ihm einst eines seiner Lieder in fremder Abschritt vorgelegt wurde, rief er: „Schaut's, das Lied is nit uneb'n, von wem ist denn das?" Er kannte sein eigen Kind nicht. Er war ein musikalischer Genius von Gottes Gnaden: in ihm „wohnte ein göttlicher Funke", wie auch Beethoven schon erkannte. Was dem frischen, nie versiegenden Borne seiner schaffenden Phantasie entsprang, ist voll natürlicher Anmut und von hinreißender, unmittelbar packender Schönheit. Was sich den Klassikern gegenüber in manchem seiner Instrumentalwerke zuweilen vermissen läßt, das ist die strenge Geschlossenheit und Zusammengefaßtheit, die Knappheit des musikalischen Gedankenausdruckes, die Gedrungenheit der Formsprache. Man hat manchmal das Gefühl, als könne der schaffende Geist der Fülle leuchten-

Digitized by Google

der Tongedanken sich kaum erwehren, die auf ihn eindringen und nach Gestaltung verlangen. Der Zauber seiner Meisterwerke auf dem Gebiete der Sinfonie und Sonate ruht weniger in der imponierenden Größe des Aufbaus und in der Kunst dialektischer Durchführung als in der tiefen, ergreifenden Lyrik, die sie durchzieht, in der landschaftlichen Stimmung, der prächtigen Färbung und Beleuchtung, der Beredsamkeit einer wundersam blühenden *Kantilene*, der Mannigfaltigkeit reizvollster Bildungen. Es ist der ehernen, charaktervollen Männlichkeit der Beethovenschen Musik gegenüber der Zauber weiblicher Innigkeit, der uns in Schuberts Klängen gefangennimmt, weniger die Gewalt der aus der gepreßten Innerlichkeit eines ringenden Geistes hervordrängenden Gedanken als das Leuchten unerschöpflicher Tonpoesie, was uns entzückt[1]).

Das Bedeutendste mußte demnach Schubert im lyrischen Liede leisten; er schuf denn auch gegen 600 Gesänge. Hier bedingte ja schon der poetische Rahmen die geschlossene Form, und es kam seinem Schaffen die Verbindung unversieglicher Eingebung, reichster Mannigfaltigkeit und Beweglichkeit der Form mit dem gesunden Realismus echter Poesie, der liebevoll ins Kleine und Einzelne dringt, ganz besonders zustatten. Auf dem Gebiete des Liedes erreichte er die volle klassische Meisterschaft. Die „Müllerlieder" dürfen unbedingt neben Beethovens Liederkreis „An die ferne Geliebte" gestellt werden. Über den Liedern seiner Zeitgenossen stehen Schuberts Lieder so hoch wie Goethes[2]) Lyrik über der seiner Zeitgenossen und Vorgänger.

Unter den 7, beziehungsweise 8 Sinfonien, welche der Meister hinterlassen hat, ragt neben der unvollendeten H-moll-Sinfonie als ein Werk von klassischer Reife die C-dur-Sinfonie hervor; steht sie hinter Beethovens Schöpfungen auch zurück in bezug auf Gewalt und Gedrungenheit der Tongestaltung, so nimmt sie uns gefangen durch den Liebreiz gesangreicher Melodik, den überraschenden Reichtum an

---

1) Man wird dieser Beurteilung zugunsten mancher gewaltigen „Durchführung" in des Meisters Sinfonien und Sonaten in etwas entgegentreten dürfen.

2) Es ist ein unlösbares psychologisches Rätsel, daß Schubert, dem jede gelehrte und eine bedeutsame allgemeine Bildung abging, in den Gedankenkreis der tiefsinnigsten Goetheschen Dichtungen eindringen und für ihn einen vollauf entsprechenden musikalischen Ausdruck finden konnte!

Digitized by Google

leuchtenden Farben, den poetischen Schwung und die unnachahmlich feinsinnige Verteilung von Licht und Schatten in Harmonie und Instrumentation.

Klassische Meisterschaft bekunden Schuberts Werke für Kammermusik, die Streichquartette (A-moll, G-dur, D-moll usw.), unter welchen dem D-moll-Quartett mit den ergreifenden Variationen („Der Tod und das Mädchen") entschieden der Preis gehört, das Oktett für Streichquartett, Kontrabaß, Horn, Fagott und Klarinette (op. 166), das Streichquintett für 2 Violinen, Viola und 2 Violoncelli (op. 163), das Klavierquintett (das sogenannte „Forellenquintett" op. 114, so genannt, weil das Lied „Die Forelle" darin als Thema benützt ist); von den Trios (B-dur op. 99, Es-dur op. 100) namentlich das Es-dur-Trio. Dankbar und voll Poesie sind die Kompositionen für Violine und Klavier (Rondo brillant op. 70 H-moll, 3 Sonatinen op. 137, Phantasie op. 159, Duo op. 162).

Ungemein groß ist die Zahl der Klavierkompositionen; voran stehen die 10 Sonaten, von welchem die erste in A-moll (op. 42), die in A-dur und die letzte in B-dur von besonderer Bedeutung sind; eine elfte, unvollendete C-dur, hat L. Stark in wohlgelungener Weise ergänzt. Zum Feinsten, was Schubert geschaffen hat, gehören die poesievollen „Moments musicaux" (op. 94) und „Impromptus" (op. 90, 142), Charakterstücke, in denen er seine ganze Gedankenfülle in engerem Rahmen offenbart und den vollen Liebreiz seiner Tonpoesie zu genießen gibt. Sie bilden den Ausgangspunkt einer schier endlosen Reihe kleiner Klavierwerke, die über Mendelssohns Lieder ohne Worte bis hinauf zu Joh. Brahms' Kapricen und Intermezzos führt und voraussichtlich noch lange nicht abgebrochen werden wird.

Am wenigsten glückte es dem Lyriker und Epiker Schubert mit seinen Opern und Singspielen („Des Teufels Lustschloß" [1814, verloren], „Der vierjährige Posten", „Fernando", „Claudine von Villa Bella", „Die beiden Freunde von Salamanca", „Adrast", „Die Minnesänger", „Die Spiegelritter" [1815, meist verloren], „Sakuntala" [1820, unvollendet], „Die Zwillinge" [Gesangsposse], „Die Zauberharfe", „Alfonso und Estrella" [1822], Musik zur „Rosamunde", „Fierabras", „Die Bürgschaft", „Der häusliche Krieg" u. a.), von denen nur wenige überhaupt zur Aufführung kamen, keine sich dauernd erhielt. Für das musikalische Drama fehlte ihm die

Digitized by Google

zwingende Schlagkraft des Ausdrucks, welche allein eine eindringliche Wirkung auf der Bühne zu erzielen vermag. Er ist zu sehr Lyriker, um im Großen dramatisch zu wirken, zu sehr der poetische, feinsinnige Genremaler, um die Farben so aufzutragen, wie es die Bühnenwirkung fordert. Dagegen entfaltet Schubert im Singspiele den ganzen Reiz und die liebenswürdige Beweglichkeit und Grazie seiner Melodik („Der häusliche Krieg").

Groß und bedeutend erscheint er in den Chorwerken, die nicht für die dramatische Aufführung geschrieben sind: ein herrliches Werk voll Schwung ist „Mirjams Siegesgesang" (für Chor, Sopransolo und Orchester); ergreifend ist „Das Gebet vor der Schlacht" (Chor, Soli, Klavier); von tiefster Wirkung sind seine Schöpfungen für Männerstimmen („Gesang der Geister über den Wassern", „Hymne an den Heiligen Geist", „Schlachtgesang" usf.).

Seine Kirchenkompositionen (6 Messen, eine deutsche Messe, die Osterkantate „Lazarus", der 92. Psalm, kleinere Chorwerke) tragen zwar nicht das Gepräge strenger Kirchlichkeit, sondern stark entwickelter Subjektivität; dafür entschädigt aber reichlich die seelenvolle Innigkeit, der religiöse Schwung, die bezaubernde Schönheit und der heilige Ernst, wodurch auch diese Werke, insbesondere die Es-dur-Messe, den ersten der Gattung beigezählt zu werden verdienen.

So steht Schubert vor uns als einer der genialsten und schöpferischsten Meister aller Zeiten. In dem Vorwalten der poetischen Phantasie, in dem Realismus und Farbenglanz seiner Töne, in seiner wahrhaft glänzenden Harmonik, auf der Schumann und Liszt weiterbauten, verrät er den Romantiker. Aber das feine Formgefühl, das ihn über dem landschaftlichen Kolorit und dem Ausdrucke der Leidenschaft niemals die Feinheit, Klarheit und Sicherheit der Zeichnung vergessen ließ, reiht ihn unmittelbar den Klassikern an. Im Liede ist er der Klassiker.

Sein Gedächtnis ehrte der Wiener Männergesangverein durch ein von Kundmann geschaffenes Denkmal, das dem Meister 1872 im Wiener Stadtparke gesetzt wurde.

Digitized by Google

2. Ludwig Spohr[1]).

War Schubert Romantiker aus Naivetät, so Spohr aus Überzeugung. Aber die künstlerische, von der Romantik genährte Phantasie litt bei ihm, gerade umgekehrt wie bei Schubert, unter der Herrschaft des künstlerischen Verstandes.

1. Ludwig Spohr war der Sohn eines Arztes; er wurde zu Braunschweig am 5. April 1784 geboren. Den ersten Unterricht im Violinspiel erhielt er im 6. Lebensjahre vom Rektor Riemenschneider in Seesen, wohin Spohrs Vater gezogen war. Die überraschenden Fortschritte, welche der Knabe, der ursprünglich nicht zum Musiker bestimmt war, machte, veranlaßten den Vater, ihm neben einem tüchtigen Schulunterricht eine gründliche musikalische Bildung zu gewähren. Spohr erhielt diese in Braunschweig durch den Konzertmeister Maucourt im Violinspiel, durch den Organisten Hartung in der Theorie. 1799 wurde er zum Kammermusikus in Braunschweig ernannt. 1802 berührte der Violinvirtuose Franz Eck, geboren 1774 zu Mannheim, † 1804 zu Straßburg, die Stadt. Ihm wurde der junge Künstler zu weiterer Ausbildung anvertraut, und er begleitete denselben nach Rußland, wo Eck in St. Petersburg eine Anstellung erhielt. Nach $1^1/_2$ Jahren löste sich durch Ecks Erkrankung das Verhältnis. 1804 unternahm Spohr die erste selbständige Kunstreise, die ihm den Ruf eines vollendeten Violinvirtuosen eintrug und seinen Kompositionen Achtung errang.

Spohr war von Anfang an durch Hartung auf formelle Genauigkeit und solide Gründlichkeit in der Musik hingewiesen worden. Sein Vorbild war Mozart. Klassische Form und thematische Dialektik hat er allezeit angestrebt und als das erste Erfordernis des Kunstwerkes betrachtet.

Mit 21 Jahren wurde Spohr Konzertmeister in Gotha als Nach-

[1]) Quellen: L. Spohrs Selbstbiographie, Cassel und Göttingen 1860 61. Wigand. — A. Malibran, Ludwig Spohr. Sein Leben und Wirken. Leipzig 1860. Vgl. W. H. Riehl a. a. O. II. S. 132. — H. M. Schletterer, Ludwig Spohr, Nr. 29 in der Sammlung musikalischer Vorträge von Paul Graf Waldersee. Leipzig 1881. — L. Nohl, L. Spohr. In Reclams Universalbibliothek Nr. 1780. Leipzig. — La Mara, Aus Spohrs Leben. („Klassisches und Romantisches") 1872. — Eine den Meister erschöpfend und vorurteilsfrei würdigende Arbeit steht noch aus.

Digitized by Google

folger Franz Anton Ernsts (1745—1805) und verehelichte sich 1806 mit der Harfenvirtuosin Dorothea Scheidler, welche ihn auf seinen Kunstreisen 1807 und 1809 begleitete. 1812—1816 weilte er als Kapellmeister des Theaters an der Wien in Wien, dann finden wir ihn in Italien, wo er 1817 in Mailand mit Paganini konzertierte, sodann 1817—1820 in Frankfurt a. M. als Kapellmeister am Stadttheater. Reisen führten ihn 1819 und *1820 nach* Paris, wo er kühl, und nach London, wo er mit Herzlichkeit *aufgenommen* wurde. 1821 zog er nach Dresden. 1822 ließ er sich als Hofkapellmeister in Kassel dauernd fesseln.

Hatte der Violinvirtuose Spohr überall begeisterte Anerkennung gefunden, so mußte sich der Musiker und Komponist Spohr durch vielfache Kränkung und Zurücksetzung hindurchkämpfen. In seine Jugend hatte Mozarts Sonne geleuchtet, in Wien hatte er zu Beethoven, dem Schöpfer der neunten Sinfonie, während des Wiener Kongresses staunend aufgeblickt. Für ihn war der hereinflutende Rossinismus und die von Wien aus herrschend werdende weichliche Sentimentalitätsmusik eine harte, bittere Prüfung. Nur mit Mühe vermochte er in Kassel Haydn, Mozart und Beethoven auf seinen Konzertprogrammen zu erhalten. Schon weil er mit männlichem Ernste selbst den Launen des Hofes gegenüber für die Reinheit und Heiligkeit der Kunst eintrat und seine ganze Autorität als Künstler und Virtuos für das Ideal einsetzte, hat Spohr ein unvergängliches Verdienst in der modernen Musikgeschichte. Es zeugt ferner von einem feinen Verständnisse für die Aufgaben und Bedürfnisse der modernen Zeit, daß Spohr zu Kassel einen Singverein von Dilettanten ins Leben rief. Damit sicherte sich der Kunstmusiker die Wirkung auf die Gesellschaft und leitete deren künstlerische Heranbildung ein.

Seine dienstliche Stellung in Kassel, die er der Kapelle gegenüber mit Humanität, den Launen des Hofes und des Publikums gegenüber mit Festigkeit bekleidete, ließ ungeachtet der Anerkennung, die er fand, und die namentlich anläßlich seines Dienstjubiläums 1847 zum Ausdrucke kam, viel zu wünschen übrig. Sie war besonders gegen den Schluß seines Lebens hin an Widerwärtigkeiten jeder Art reich. Dem alten Manne wurde, wohl wegen seiner charaktervollen politischen Haltung, gar manche ungerechte Kränkung zugefügt: 1857 wurde er von dem durch seine Willkür und Launen-

Digitized by Google

haftigkeit bekannten Kurfürsten gegen seinen Willen und unter vertragswidriger Gehaltsverkürzung pensioniert. Auch sonst traf ihn Bitteres. 1834 hatte er seine Gattin, die treue, verständnisvolle Genossin seiner Kunst, verloren. (1836 verheiratete er sich zum zweiten Male mit der Pianistin Marianne Pfeiffer, † 4. Januar 1894). 1858 brach er den Arm, was ihn zwang, der geliebten Violine für immer zu entsagen. Bei alledem fand er seine volle Befriedigung im rastlosen Schaffen.

Spohr starb, ein treuer Verfechter der reinen Kunst, mitten in einer auch im Kunstleben verworrenen und unklaren Zeit, am 22. Oktober 1859, nachdem er noch das Neuaufblühen klassischen Geistes in Mendelssohn miterlebt und mit seltener Weitherzigkeit die neue Kunst Richard Wagners begrüßt hatte. Er war „der letzte jener ernsten, echten Musiker, deren Jugend noch von der hellstrahlenden Sonne Mozarts unmittelbar beleuchtet war und die mit rührender Treue das empfangene Licht, wie Vestalinnen die ihnen anvertraute Flamme, pflegten und gegen alle Stürme des Lebens auf keuschem Heerde bewahrten". „Er war ein redlicher, ernster Meister seiner Kunst; der Halt seines Lebens war Glaube an seine Kunst, und dieser Glaube machte ihn frei von jeder persönlichen Kleinheit", so hat ihn Richard Wagner treffend und liebevoll gezeichnet.

2. Spohrs kunstgeschichtliche Bedeutung ist eine doppelte. Als großer Meister der Geige hat er die deutsche Schule des Violinspieles begründet: im Bachschen Geiste wird hier aller Nachdruck auf Kraft und Reinheit des Tones, Vornehmheit und ungekünstelte, unmanierierte Weise des Vortrages gelegt. Der Künstler soll das Werk spielen, nicht sich selbst.

Als Komponist erscheint Spohr in erster Linie als der Vertreter der an Mozart gewachsenen gediegenen und strengen Form, die er in den Dienst des romantischen Geistes stellte. Wie Spohr ein vielseitig und wissenschaftlich gebildeter Mann war, so sympathisierte er lebhaft mit den ideal gerichteten Bewegungen seiner Zeit, den literarischen wie den politischen; noch kurz vor seinem Tode trat er in den Nationalverein ein. Daher wandte er sich in der Oper („Faust" 1816, „Jessonda" 1823, „Zemire und Azor" 1819, „Alruna" 1808, „Der Zweikampf mit der Geliebten" 1811, „Der Berggeist" 1825, „Pietro von Albano" 1827, „Der Alchimist" 1830, „Die Kreuzfahrer" 1843/44, die nie zur Aufführung gebrachte

Digitized by Google

Oper „Die Prüfung" 1806) aus voller Überzeugung und mit Absicht den romantischen Stoffen zu[1]). Einen durchschlagenden Erfolg fand nur „Jessonda", die anderen blieben, so reich sie an edelstem Gehalte sind, trotz mehrfacher Aufführungen Literaturopern[2]). Bedeutendes[3]) leistete Spohr auf dem Gebiete der Instrumentalmusik (neun Sinfonien: Es-dur, D-moll, C-moll, F-dur „Weihe der Töne", C-moll, G-dur „Historische Sinfonie", C-dur *für zwei* Orchester „Irdisches und Göttliches im Menschenleben", G-moll, H-moll „Die Jahreszeiten", Konzertouvertüren, Ouvertüre zu „Macbeth"). Von hervorragendem Werte, an klassische Reife streifend, sind seine Violinkonzerte, 15 an der Zahl, besonders das A-dur-Konzert Nr. 8 „In Form einer Gesangsszene" und das in D-moll op. 55. Von seinen 33 Streichquartetten und vier Doppelquartetten hat sich keines auf die Dauer eingebürgert. Auch die übrigen Kompositionen für Kammermusik (ein Streichsextett, sieben Streichquintette, Sonaten für Harfe und Violine, Violine und Klavier, fünf Trios, zwei Klavierquintette, ein Sextett, Oktett, Nonett usw.) sind, so viel des Geistvollen sie auch bieten, für die Gegenwart, von esoterischen Musikerkreisen abgesehen, fast verschollen. Die Ursache mag darin liegen, daß bei Spohr die Romantik im Widerspruch mit der klassischen Form steht. Die Ideenschwere drückt seinen musikalischen Gedankenflug nieder, engt sein Schaffen ein und hemmt ihm die Freiheit der Bewegung. Er will als echter Romantiker zu viel ausdrücken, feilt und schärft zu sehr im Dienste des Gedankens; aber die strenge Schule und der gediegene musikalische Verstand erlauben ihm dabei doch keine zu scharfen Pointen, keine drastische Abgerissenheit, keine gewaltsame Wendung. Es bleibt ihm für die Kleinzeichnung und Färbung des Einzelnen nur die Modulation übrig, ein Schwelgen in chromatischen Wendungen, das er so oft anwendet, daß seine Musik nicht selten etwas Verschwommenes, Weichliches und Elegisches selbst dann erhält, wenn er gerade das

[1]) Über die stoffliche Seite der Romantik vgl. die vortrefflichen Ausführungen bei Riemann, Geschichte der Musik seit Beethoven. 1901.

[2]) Auch „Jessonda" ist, wie Aufführungen des Jahres 1909 bewiesen haben, für die Bühne nicht mehr zu retten. Spohr fehlte die Fähigkeit, im Sinne des Dramas zu charakterisieren. Vgl. übrigens zur Kritik der Jessonda R. Wagners Ges. Schr. Bd. X.

[3]) Wenngleich nicht Dauerndes. Spohrs Versuch, in seiner 7. Sinfonie der Instrumentalmusik neue Ausdrucksformen zu erschließen, ist gänzlich gescheitert.

Digitized by Google

Gegenteil beabsichtigt. Auch die Oratorien („Die letzten Dinge", „Des Heilands letzte Stunden", „Der Fall Babylons", „Das Jüngste Gericht", „Das befreite Deutschland", — ein Requiem blieb unvollendet) leiden unter dem Widerstreben der strengen Form gegen die Ideenfülle der Romantik; nur eines, „Die letzten Dinge", scheint sich länger in der Gunst des Volkes halten zu wollen, dank der edlen, biblischen Haltung und der Innigkeit der Musik, die manche Anklänge an die Bühne vergessen macht. So steht Spohr vor uns als eine höchste Achtung gebietende Gestalt. Wenn ihm auch Beethovens heroische Großheit und gewaltige Individualität fehlt, so ist er doch in jeder Note gediegen, tüchtig, ein Deutscher durch und durch. Die Romantik hat ihn vor der Pedanterie, die Schule vor der romantischen Negation der Schönheitslinie bewahrt. Er ist ein ganzer Künstler, ein Meister im vollsten Sinne des Wortes, der uns mit dem Ideenschwunge der Romantik den klassischen Idealismus vererbt hat, aber freilich kein bahnbrechender Genius, der für die neuen Ideen, denen er als gebildeter Mensch huldigte, auch das entsprechende künstlerische Gewand hätte finden können. —

Weniger befangen vom klassischen Geiste, keck und kühn in Gehalt und Form seiner Musik, ein Romantiker im vollsten Sinne des Wortes ist

3. Karl Maria von Weber[1]).

1. Ist Spohrs Persönlichkeit der Ausdruck deutscher Gediegenheit und Tüchtigkeit, sein künstlerisches Wirken die Frucht allseitiger Bildung und strenger Schule, so tritt uns in Weber der geniale Mensch entgegen, der vom Leben mehr gelernt hat als von der Schule, der Meister, dem Regel und Gesetz nur so weit etwas galten, als sie seinem Genius dienten, der keinen Anstand nimmt, die Fesseln der Schule zu sprengen, wenn er sich als Künstler im Rechte

[1]) Quellen: C. M. v. Webers hinterlassene Schriften. 3 Bde. Leipzig 1828. Herausg. v. Th. Hell. — Sämtl. Schriften . . . Herausg. v. G. Kaiser. 1908. — G. Kaiser, Beiträge zu einer Charakteristik C. M. v. Webers als Musikschriftsteller. 1910. — H. Barbette, Weber, Essai de critique musicale. 1862. — Max Maria von Weber, Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild. 3 Bde. Leipzig 1866—68. (Englische Übersetzung von Polgrove 1875.) — F. W. Jähns, C. M. von Weber. Eine Lebensskizze nach authentischen Quellen. Leipzig 1873. — A. Reißmann, Carl Maria von Weber. Sein Leben und seine Werke. Berlin 1882. — H. Gehrmann, Weber. (In Reimanns „Ber.

Digitized by Google

hierzu glaubt. Als Schriftsteller und Musiker kämpft er mit feuriger Entschiedenheit gegen die musikalische Scholastik und die Fesselung durch einseitigen musikalischen Formalismus. Die Musik soll ergreifen, begeistern, also auch erregen. Darum fordert er von ihr in erster Linie Ideenfülle, packenden Inhalt, zündende Geistesblitze. Er ist ein Mann unmittelbarer, augenblicklicher Wirkung, des glänzenden Effektes. Sein Publikum ist nicht der kleine Kreis der *Kenner* und Auserwählten, „die Kammer", sondern die Gesamtheit; er wendet sich an das Volk am liebsten im Theater, oder doch wenigstens an den gefüllten Konzertsaal.

Ein solcher Mann war von Haus aus zur Wirkung ins Große, auf die Masse, also zum Dramatiker bestimmt, und es liegt Webers Bedeutung ganz wesentlich auf dem Gebiete des volkstümlichen Musikdramas [1]).

Die Instrumentalmusik verdankt ihm eine größere Freiheit der Bewegung, einen gewaltigen Reichtum neuer Zusammenstellungen, Farben und Wendungen, durch welche die Sprechgabe der Tonkunst und ihr Vermögen, bis ins feinste Geäst hinein zu charakterisieren, ungemein gesteigert wurde.

Karl Maria Friedrich Ernst Freiherr von Weber wurde am 18. Dezember 1786 zu Eutin geboren. Sein Vater, Franz Anton von Weber, ein Verwandter von Mozarts Gattin Constanze, war ein leidenschaftlicher Theaterfreund. Zuerst Offizier, dann Verwaltungsbeamter, war er zur Musik übergegangen und nacheinander Theaterdirektor in Meiningen, Hildburghausen und Salzburg geworden. Bei Karl Marias Geburt war er als Kapellmeister in dem Städtchen Eutin tätig. Es war fahrendes Musikantenblut in dem lebhaften Manne, und seine unstete Unruhe, die nirgends Halt machen konnte, ist auf den Sohn übergegangen.

Musiker". 1898.) — W. Servières, Weber. Biogr. critique. 1907. — Reisebriefe von Carl Maria von Weber an seine Gattin Caroline. Herausgegeben von seinem Enkel. Leipzig 1886. — Briefe Webers an H. Lichtenstein gab E. Rudorff 1900 heraus. — Fr. Kind, Freischützbuch. 1843. — J. G. Th. Graesse, Die Quelle des Freischütz. 1875. — A. W. Ambros, Bunte Blätter. 2. Aufl. Herausg. von E. Vogel. 1896. — H. A. Krüger, Pseudoromantik. Fr. Kind und der Dresdener Liederkreis. 1904. — Vgl. auch H. Bulthaupt, Dramaturgie der Oper. 2. Aufl. 1902. — Ph. Spitta, Zur Musik. 1892.

[1]) Man wird mit Rücksicht auf die bedeutsame entwickelungsgeschichtliche Stellung der „Euryanthe" diesem Satze einige Erweiterung zu geben geneigt sein.

Digitized by Google

Der Vater führte mit seinen Kindern, die er in seiner Weise sorgfältig erzog, ein bewegtes Wanderleben. Mit Leidenschaft verfolgte er den Gedanken, aus einem seiner Söhne ein musikalisches Genie zu erziehen. Karl Maria zeigte anfangs am wenigsten Begabung oder auch Lust dazu. Er versuchte sich lieber in der Malerei, die seiner lebhaften Phantasie mehr zusagte als die trockenen Anfangsgründe der Musik, in denen ihm sein Stiefbruder Fridolin (geb. 1761) und (im Klavierspiel) J. P. Heuschkel in Hildburghausen Führer waren. Erst als er während eines durch die kriegerischen Verhältnisse herbeigeführten längeren Aufenthaltes in Salzburg in Michael Haydns Schule gegeben worden war, erwachte seine Liebe zur Tonkunst und mit ihr sogleich die Schaffenslust und Schaffenskraft. Schon 1798 erschienen sechs Fugbetten (op. 1), die unter Haydns Anweisung entstanden und ihm gewidmet waren, im Drucke.

Der Vater, seines Knaben eigentümliche Begabung richtig beurteilend, suchte ihn von Anfang an der Bühne zuzuführen. Er wandte sich daher 1798 nach München, wo unter Karl Theodor die Oper in großer Blüte stand. Hier erhielt Karl Maria Unterricht in der Komposition bei dem Hoforganisten J. N. Kalcher, der auf das Wesen des strebsamen Jünglings liebevoll einging. „Dem klaren, stufenweise fortschreitenden, sorgfältigen Unterrichte Kalchers verdanke ich größtenteils die Herrschaft und Gewandtheit im Gebrauche der Kunstmittel, vorzüglich in bezug auf den reinen, vierstimmigen Satz, die dem Tondichter so natürlich werden müssen, soll er rein sich und seine Ideen dem Hörer wiedergeben können wie dem Dichter Rechtschreibekunst und Silbenmaß", bekennt Weber selbst.

Daneben beteiligte er sich an J. E. Wallishausers (als Sänger „Valesi") Akademien als Pianist und machte gewaltige Fortschritte. Ein Unglücksfall in Kalchers Wohnung (Feuer verzehrte den Kasten, in welchem Webers Kompositionen, darunter eine Oper „Die Macht der Liebe", aufbewahrt wurden) machte Weber eine Zeitlang an seinem Berufe irre. Mit der ihm eigenen unruhigen Hast widmete er sich dem von Sennefelder damals erfundenen Steindrucke, in welchem er auf Veranlassung seines Vaters schon einen guten Anfang gemacht hatte. Er siedelte mit dem Zwecke, einen lithographischen Notendruck zu begründen, nach Freiberg über. Aber die unwider-

Digitized by Google

stehliche Liebe zur Tonkunst erwachte schon auf der Reise dorthin wieder, und in Freiberg angekommen, komponierte er in kurzer Zeit für das dortige Theater die Oper „Das stumme Waldmädchen" (1800), nach seinem eigenen Ausspruche „ein höchst unreifes Produkt, nur hier und da nicht ganz leer von Erfindung", das in Chemnitz, Wien, Prag und St. Petersburg zur Aufführung kam.

Nach kurzem Aufenthalte in Freiberg ging's wieder auf die Wanderung und 1801 zum zweitenmal nach Salzburg, wo unter den Augen von Michael Haydn die reizende komische Oper „Peter Schmoll und seine Nachbarn" (1802) entstand; dann folgte eine Reise nach Hamburg und Augsburg, und im Sommer 1803 betrat Weber die klassische Stadt der Musik, Wien.

Hier wurde Abt Vogler sein Lehrer. Mit scharfem Blick erkannte dieser, was dem vorwärts drängenden Genie noch fehlte: die strenge Schule; er nötigte ihn, auf das eigene Schaffen vorläufig zu verzichten und zunächst die ernste Schule der Klassiker durchzumachen. Weber tat's „mit Entsagung", doch schon nach einem Jahre erklärte Vogler seine Ausbildung für beendet. 1804 nahm Weber die ihm auf Voglers Empfehlung angetragene Stelle eines Kapellmeisters in Breslau an. Aber bald galt er einer nur die ökonomische Seite des Theaters ins Auge fassenden Verwaltung und einer dem Schlendrian huldigenden Partei der Musiker als „Verschwender und Jäger nach Idealzuständen", und schon 1806 mußte er seine Entlassung nehmen. Aus den drückenden Verhältnissen, in die er hierdurch geriet, da er selbst wie sein Vater kränklich war, befreite ihn der Ruf des Herzogs Eugen von Württemberg, der, selbst ein musikalisch hochbegabter Mann, ihn als seinen Musikintendanten nach Karlsruhe (Schlesien) berief. Als der Krieg den Herzog veranlaßte, seine Kapelle aufzulösen, kam Weber auf die Verwendung des Herzogs hin in die Dienste des Herzogs Louis von Württemberg als dessen Privatsekretär nach Ludwigsburg. Allein er geriet hier in Kreise, die seinen Jugendübermut nur allzu sehr herausforderten. Der geniale Künstler gab sich ganz dem Lebensgenusse hin, und wenn er auch der Tonkunst immer noch treu blieb, so gehörte er ihr doch nicht mehr ganz an. Seine Versuche fand Spohr, der ihn in Stuttgart flüchtig kennen lernte, „dilettantenmäßig"; das sprunghafte Wesen konnte dem an den Klassikern genährten Kunstsinne Spohrs nicht behagen. Weber selbst schloß sich innig

Digitized by Google

an Franz Danzi (aus Mannheim, italienischer Abkunft, 1763 bis 1826; er wirkte zuletzt in Karlsruhe und hat viele Opern geschrieben) an, der in jener Zeit die Leitung der Stuttgarter Hofkapelle übernommen hatte, bis eine Katastrophe seinem Aufenthalte in Württemberg ein Ende machte. Weber war, ohne seine Schuld, in eine zweideutige Hofaffäre verwickelt worden und wurde auf königlichen Befehl samt seinem Vater 1810 über die Grenze gebracht. Von nun an bezeichnet Strenge gegen sich selbst, Gewissenhaftigkeit und Pünktlichkeit in seiner gesamten Lebensführung seinen Weg. Der Jüngling war zum Manne geworden, der Künstler hatte sich selbst gefunden.

Noch in Ludwigsburg-Stuttgart hatte Weber die Oper „Silvana“ [1] (1810 in Frankfurt a. M. aufgeführt) und eine Reihe glänzender Klavierwerke (op. 10, 12, 21) geschrieben. Jetzt warf er sich, geläutert und zum Bewußtsein seiner selbst gebracht, der Kunst als „erlösender“ Macht in die Arme.

Er wandte sich nach Mannheim, wohin Danzis Empfehlungen ihn geleiteten und wo er sich als Pianist und Komponist schnell Achtung und Beifall errang.

In Darmstadt genoß er noch einmal neben Meyerbeer, dem Theoretiker Gottfr. Weber und J. Bapt. Gänsbacher [2] den Unterricht des Abts Vogler. Der unstillbare Wandertrieb führte ihn aber fort und fort in die Ferne und endlich nach längeren Aufenthalten in München („Abu Hassan“ 1811) und Mannheim nach Berlin (1812). Der Aufenthalt in der durchgeistigten Atmosphäre der „Metropole der Intelligenz“ und der Umgang mit einer sehr kritisch gerichteten Gesellschaft trug wesentlich zur inneren Ausreifung des Meisters bei. Die Lücken seiner Bildung kamen ihm hier zum vollen Bewußtsein. Er wurde, schon früher mit der Feder tätig, jetzt mit voller Absicht zum Kritiker. Sein Schaffen nahm eine klare Richtung an. Zwar die Musiker Zelter, Righini u. a. verhielten sich kühl gegen ihn, aber warme Teilnahme fand er bei den Dichtern Brentano, Tiedge u. a.

1813 übernahm Weber die Leitung der Oper in Prag, die er völlig umgestaltete. Der Meister im Bühnenwesen zeigte sich in den alle

[1] Eine Bearbeitung von Ferd. Langer (1885) hat dem hübschen Werke kein neues Leben einhauchen können.

[2] Vgl. C. Fischnaler, J. Gänsbacher. 1878.

Digitized by Google

Seiten desselben umfassenden Organisationen. Weber war nicht bloß Musiker, er war ein universeller Künstler: die Oper faßte er nicht nach ihrer musikalischen Seite allein, sondern in ihrer gesamten künstlerischen Bedeutung auf.

Die Begeisterung der Freiheitskriege entzündete den mit seinem Volke lebhaft fühlenden Künstler. Es entstanden die Weisen zu Körners „Leyer und Schwert“ (1814), die Webers Namen mit einem Schlage volkstümlich machten. Nachdem er das „geistige Spital“ (Prag), wo er jeder Anregung entbehrte, verlassen und drei genußreiche Jahre in Berlin zugebracht hatte, nahm er einen Ruf nach Dresden an (1816), wo ihm die Aufgabe gestellt wurde, „eine deutsche Oper zu begründen“. Das Volk war erwacht, der nationale Geist hell aufgeflammt: das war der Boden, auf dem Weber, der eben nicht bloß Kammer- und Salonmusiker sein konnte, sondern dem die Fühlung mit dem Geiste der Nation Bedingung des Schaffens, ihre Teilnahme der Sporn dazu war, seinen Genius entfalten konnte. Alles Bisherige ist daher nur als Vorarbeit für die nun folgenden Meisterwerke Webers anzusehen. Dazu hatte er unstet wandern und überall wieder neu zu lernen anfangen müssen, um auf dem Gebiete der deutschen nationalen Oper das Meisterwerk zu schaffen. In Dresden entstand die Musik zu P. Al. Wolffs Schauspiel „Preciosa“ 1820, in Berlin „Der Freischütz“ (Dichtung von F. Kind nach einer meisterhaft erzählten Novelle in Apel und Launs „Gespensterbuch“[1]), der am 18. Juni 1821 zum erstenmal unter jubelnder Begeisterung in Berlin aufgeführt wurde. Es folgten „Euryanthe“ (Dichtung von W. v. Chezy), am 25. Oktober 1823 in Wien mit größtem Erfolge gegeben, und „Oberon“[2] (Dichtung von J. R. Planché, übersetzt von

[1]) Neuausgabe in Reclams Universalbibliothek. Über die Quellschriften zum Freischütz vgl. die allgemeinen Literaturangaben zu diesem Abschnitte. — Eine andere Oper Webers aus dieser Zeit „Die 3 Pintos“ blieb unvollendet. Karl von Weber, des Künstlers Enkel, hat sie textlich, G. Mahler musikalisch überarbeitet. Aufführung in Leipzig 1888.

[2]) Auf die Versuche, Euryanthe und Oberon, über deren unglückliche Textgestaltung Zweifel nicht bestehen können, umzugestalten und der Bühne dauernd zu gewinnen, kann hier nur summarisch hingewiesen werden. Ob übrigens die deutsche Bühne berechtigt ist, unter bloßem Hinweise auf die Albernheit der Euryanthedichtung das herrliche Werk Webers nahezu gänzlich auszuschließen, ist eine andere Frage: dieselbe deutsche Bühne nimmt dankbar jeden Unfug und

Digitized by Google

Th. Hell), 1826 in London und Leipzig zuerst aufgeführt. Mit diesen Werken hat Weber, geleitet und getragen von der geistigen Bildung seiner Zeit, den Gedanken vollendet, der dem deutschen Singspiele zugrunde gelegen war und der „Zauberflöte" die Herzen gewonnen hatte.

Weber, der sich 1817 mit Caroline Brandt verheiratet hatte, überlebte seine Triumphe nicht lange. Er starb auf einer Kunstreise, fern von der Heimat, zu London am 5. Juni 1826. Er war der erste Musiker, an dessem Tode die deutsche Nation Anteil nahm. Seine irdischen Reste wurden in England beigesetzt, aber 1844 nach Dresden übergeführt, wo ihm ein von Rietschel geschaffenes Standbild errichtet worden ist.

2. Webers Bedeutung liegt nicht in erster Linie auf dem rein musikalischen Gebiete. Die Musik als solche hat er nicht wesentlich weitergeführt. Ja, trotz des hinreißenden Schwunges, den sein Schaffen atmet, trotz des blendenden Glanzes, der so viele seiner Instrumentalkompositionen kennzeichnet, muß zugestanden werden, daß doch manche derselben das Gepräge geistvollen Virtuosentums tragen und jene allseitige, gleichmäßige, harmonische Durchbildung, welche die Klassiker charakterisiert, vermissen lassen. Der Reichtum der Phantasie, die Feinheit und Geschmeidigkeit der Formgebung, die packende Rhythmik und wunderbar innige Melodik vermögen doch nicht ganz für den Mangel des vollkommenen Gleichgewichtes, der ab und zu auffstößt, zu entschädigen. Webers Bedeutung ist in erster Linie eine kulturgeschichtliche. Er hat die Musik zur Sache der Nation gemacht, sie zur Kulturmacht erhoben. Er hat den Musikern durch seine umfassende Bildung und durch seine fruchtbare kritische Tätigkeit den Sinn für die kulturelle und soziale Bedeutung ihrer Kunst erschlossen. Er hat die Musik mit dem Geiste der Nation in bewußte, lebendige Fühlung gebracht. Er ist nicht bloß Künstler überhaupt, er ist ein ausgesprochen deutscher Musiker.

Doch auch als „Musiker" nimmt Weber eine hervorragende Stellung ein, insbesondere als Meister des Pianofortespiels und der Pianofortekomposition (Konzertstück, Konzert in Es-dur, Polonäse in Es-dur op. 21, Rondo brillant op. 62, Aufforderung zum Tanz, vier Sonaten in C-dur, As-dur, D-moll, E-moll, Variationen u. a.).

jede Albernheit an, wenn sie nur aus dem Auslande stammt. Die Hoftheater sind da nicht selten die Führer.

Digitized by Google

Von den Werken für Kammermusik (Violinsonaten, Duos für Klarinette und Klavier, darunter das glänzende in Es-dur, Trio, Klavierquartett in B-dur, Quintett für Klarinette und Streichquartett op. 34, Fagottkonzert) und für Orchester (2 Sinfonien, Ouvertüren usw.) hat sich nur die „Jubelouvertüre" (zum 50jährigen Regierungsjubiläum Friedrich Augusts geschrieben) in der Gunst des Publikums erhalten. Auch die Kantaten („Kampf und Sieg" auf die Schlacht von Waterloo) stehen gegen die dramatischen Werke des Meisters zurück. So hat Weber selbst durch seine Entwickelung den Beweis geliefert, daß die Romantik ihre eigentlichen Triumphe auf dem Gebiete der Oper feiert, daß hier erst ihre Berechtigung ins helle Licht tritt, ihre Vorzüge zu voller Geltung, zu durchschlagender Wirkung gelangen[1]).

4. Felix Mendelssohn-Bartholdy[2]).

Felix Mendelssohn-Bartholdy wurde am 3. Februar 1809 zu Hamburg geboren als der Sohn Abraham Mendelssohns und

[1]) Einige Hinzufügungen erscheinen hier notwendig. Webers bedeutende Stellung in der Geschichte seiner Kunst wird dadurch bezeichnet, daß er gegenüber dem Rossinismus und der Oper Spontinis der deutschen Oper zum Siege verhalf, daß er mit seinem „Freischütz" die deutsche romantische Oper, mit seiner „Euryanthe" für Wagner ein ideales Vorbild des „Lohengrin" schuf. Weber ist der Begründer des modernen Instrumentationsprinzips, das auf voller Ausnutzung der Sonderklänge der einzelnen Instrumente beruht. Wohl hatte auch diese Erscheinung (wie sich denn im organischen Leben alles in wohlgegliederter Folge entwickelt und nichts sprunghaft auftritt) sich allmählich vorbereitet; durch die Klangfarbenmischung jedoch erschöpfend zur Charakteristik beizutragen ist als erstem Tonmeister Weber gelungen. Die Idee des „Leitmotives" findet sich in der „Euryanthe" ausgesprochen (Emmas Ring-Motiv), nachdem auch dazu früher schon gelegentliche Ansätze genommen worden waren, wie denn ja die „Leitmotiv"-Technik als solche nur für das Drama etwas Neues, weil psychologisch, nicht nur musikalisch Bedingtes war. (Theoretisch hat sie übrigens auch Goethe in einem Briefe an Ph. Kayser entwickelt.) Der Idee einer „Allkunst", einer Verbindung der Künste zu einem gemeinschaftlichen Zwecke, dem Drama, hat Weber selbst mit Bezug auf seine „Euryanthe" Ausdruck gegeben. Sie ist das Erzeugnis von Webers gesamter Bildung. In seinem „Freischütz" haben wir die Verkörperung von Webers Naturell zu sehen: „er lebte den Freischütz und arbeitete die Euryanthe" (M. M. von Weber). Seit dem „Freischütz" ist das deutsche Naturleben der dramatischen Musik endgültig gewonnen worden.

[2]) Quellen (in Auswahl): W. A. Lampadius, F. Mendelssohn-Bartholdy. Ein Denkmal für seine Freunde. Leipzig 1848. — Derselbe, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Ein Gesamtbild seines Lebens und Schaffens. Ebenda

Digitized by Google

Enkel des berühmten Philosophen Moses Mendelssohn. Der Vater war Bankier, ein feingebildeter und durch Adel der Gesinnung ausgezeichneter Mann, die Mutter eine liebenswürdige und zart empfindende Natur. Das Familienleben im Hause, in welches uns Mendelssohns Briefe einen erquickenden Einblick tun lassen, war getragen von der herzlichsten gegenseitigen Liebe und Harmonie. Eine warme Religiosität gab ihm die Weihe. Die besten Geister der Gesellschaft Berlins, Gelehrte wie Künstler, fanden sich gerne in diesem Hause zusammen, und so waren die frühesten Eindrücke, die Mendelssohn empfing, solche, die in ihm ein feines Gefühl für das Edle, Zarte und Schöne ausbilden mußten. Ein vornehmer Sinn, der durchaus nichts Häßliches weder in ästhetischer noch in sittlicher Hinsicht verträgt, war ihm, wie einst Mozart, angeboren und fand in dem Geiste, der im Hause waltete, reiche Nahrung. Wie Mozart verband auch den jungen Mendelssohn eine tiefe Pietät mit seinem Vater, der ihm freilich auch seinerseits ein wahrer Leopold Mozart war, indem er mit aufopfernder Sorge über der Entwickelung des Sohnes wachte.

Frühzeitig zeigte sich bei Felix und seiner Schwester Fanny[1]), der späteren Gattin des Malers Hensel, eine außerordentliche Be-

1886. — Benedict, A sketch of the life . . . 2. Aufl. 1853. — Dr. Karl Mendelssohn-Bartholdy, Goethe und Felix Mendelssohn. Leipzig 1861. — W. L. Rockstro, F. Mendelssohn-Bartholdy (In Novello's „Great musicians"). 1884. — Ed. Devrient, Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und seine Briefe an mich. 3. Aufl. 1891. — F. Hiller, F. Mendelssohn-Bartholdy, Briefe und Erinnerungen. 1874. — J. Sittard, Mendelssohn-Bartholdy (Sammlung musikalischer Vorträge Nr. 33). Leipzig 1881. — J. Eckardt, Ferdinand David und die Familie Mendelssohn-Bartholdy. Leipzig 1888. — Mendelssohns Briefe I. und II. Leipzig 1861 ff. — S. Hensel, Die Familie Mendelssohn 1729—1847. 7. Aufl. Berlin 1888. — Felix Moscheles, Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy an Ignaz u. Charlotte Moscheles. Leipzig 1888. — J. Schubring, Briefwechsel zwischen F. M. und J. Sch. 1892. — E. Wolff, F. M.-B. Meisterbriefe. 1907. — Karl Klingemann, M.s Briefwechsel mit K. Kl. 1908. — Über die Antigonemusik handelt A. M. Little (engl.) 1893, über den Elias F. G. Edwards (engl.), über die Orgelwerke J. W. S. Hathaway (engl.). — E. Wolff, F. Mendelssohn-Bartholdy (In Reimanns „Ber. Mus.") 1906. — Andere Biographien von V. Blackburn, 1904; C. Bellaigne, 1907 (Chantavoines); P. de Stoecklin (Les musiciens célèbres) 1907. — Mendelssohns Werke. Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel. Leipzig.

[1]) Vgl. E. Sergy, Fanny Mendelssohn-Bartholdy. 1888. — J. Hartog, Fanny Mendelssohn-Bartholdy. 1909.

Digitized by Google

gabung für die Musik, und er erhielt bei Berger, dem Schüler Clementis, Unterricht auf dem Pianoforte, bei Henning im Violinspiele, bei Zelter, dem Gründer der Berliner Singakademie, Anleitung in der Komposition. Auch Moscheles nahm sich, solange er sich in Berlin aufhielt, des Knaben an. Jeden Sonntag fanden im Mendelssohnschen Hause musikalische Aufführungen im engeren, gewählten Kreise statt, bei welchen ein kleines Orchester mitwirkte und der junge Mendelssohn dirigierte, so daß er schon früh in das Verständnis des Orchesterklanges hineinwuchs und reichlich Gelegenheit fand, die Wirkung seiner Kompositionen alsbald bei der Aufführung zu beobachten. Die allgemeine Bildung wurde nicht vernachlässigt.

Wiewohl Felix schon im 9. Jahre öffentlich auftrat und bereits im 14. Lebensjahre Tüchtiges schuf, wie eine Violin- und zwei Klaviersonaten, eine kleine Operette, eine Kantate, Lieder und die nicht im Druck erschienene D-dur-Sinfonie von 1822 ausweisen, so drang der Vater doch in erster Linie auf allseitige und gründliche Bildung. Erst als Cherubini, den der Vater 1825 in Paris aufsuchte, den Knaben lebhaft zum Berufe des Künstlers aufmunterte, ja sich selbst zu seiner Ausbildung erbot, weihte Felix mit voller Entschiedenheit sein Leben der Kunst, bezog aber, mit der Grundlage einer trefflichen humanistischen Erziehung ausgerüstet, 1827 vorher die Universität Berlin, um Vorlesungen allgemein bildender Art zu hören. Schon früher (1821) war er durch Zelter bei Goethe eingeführt worden, dessen harmonisches Wesen läuternd und stärkend auf ihn einwirkte. In demselben Jahre kam er mit Weber und durch ihn mit der Romantik in Berührung. Eine Oper: „Die Hochzeit des Camacho“ (op. 10), die im Jahre 1827 zu Berlin aufgeführt wurde, fand zwar freundliche Aufnahme, wurde aber zurückgelegt. Es ist dies Mendelssohns einzige Oper geblieben [1]).

Die öffentliche Künstlerlaufbahn begann er 1829 mit einer Reise nach London, die er auf Moscheles' Einladung hin unternahm, nachdem er in Berlin am 11. März 1829 durch die Aufführung der „Matthäuspassion“ des großen Bach nicht nur seine künstlerische Reife in ein glänzendes Licht gestellt, sondern eine musika-

[1]) Einige Fragmente seiner Oper „Lorelei“ bieten das 1. Finale, ein Ave Maria und einen Winzerchor.

Digitized by Google

lische Tat vollbracht hatte, die dem künstlerischen Schaffen der Zeit eine neue Richtung gab: Bach wurde, nachdem er 100 Jahre vergessen gewesen, von nun an der Lehrmeister, durch dessen Schule jeder wahre Musiker hindurchgehen mußte. In London gewannen dem jungen Meister seine liebenswürdige Persönlichkeit und seine allseitige geistige und gesellschaftliche Bildung schnell die Herzen. Die Ouvertüre zum Sommernachtstraum, die er schon 1826 komponiert hatte, errang stürmischen Beifall. Schon jetzt zeigte Mendelssohn eine Formbeherrschung, wie sie seit den Klassikern nicht mehr dagewesen war; aber es war diese Glätte der Form, diese strenge Ökonomie gepaart mit romantischem und poetischem Geiste, welcher überdies unter der läuternden Zucht eines tiefgegründeten geistigen Besitzes stand. Wo Leidenschaft und Macht der Stimmung sich geltend machen, geschieht es mit Grazie und abgeklärter Ruhe, mit einem sichern und feinen Formgefühle, das keine unangenehme Empfindung aufkommen läßt.

Die Reihe seiner Arbeiten zeigt für den Beobachter insofern einen Fortschritt, als Mendelssohn im Anfange sich noch an die Vorbilder, die älteren Klassiker Händel und Bach und die modernen Mozart und Beethoven, anlehnt, allmählich aber bei ihm die persönliche Eigenart heraustritt, die wesentlich in der harmonisch-maßvollen Zurückhaltung des Pathos und in der völligen Freiheit der Formbehandlung liegt. Die hochpoetische Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt“ (op. 27, 1828) wie die zum „Sommernachtstraum“, die schottische Sinfonie (1829 resp. 1842, op. 56, A-moll) und Sonate, die „Hebriden“ (H-moll, op. 26, 1830 vollendet), sind duftende Blüten der ersten Reise in England und Schottland und bereits Denkmale vollendeter künstlerischer Reife.

Mendelssohns Leben floß durchaus eben und harmonisch hin. Infolgedessen können wir bei ihm nicht von einer Entwickelung reden, die das Resultat tiefer Lebenserfahrungen gewesen wäre. Seine künstlerische Individualität blieb sich vielmehr gleich; er reifte wohl in die Breite und Fülle, entfaltete ein immer bedeutenderes Wirken, aber dieses selbst zeigt stets denselben schön gestimmten, hellenischen Künstlergeist.

1830 sah Mendelssohn zum ersten Male Italien. Wie einst Händel, so fühlte auch er sich sonnig angehaucht von dem herrlichen Lande, und es wurde sein Wesen zu heller Freudigkeit und

Digitized by Google

Lebensenergie gesteigert. Das ganze Leben Italiens wirkte auf ihn ein; die italienische Musik freilich flößte ihm keine hohe Achtung ein. „Ich verdanke dem, was nicht die eigentliche, unmittelbare Musik ist, den Ruinen, den Bildern, der Heiterkeit der Natur, am meisten Musik," sagt er selbst.

Von Italien zurückgekehrt, begab er sich nach München (1831), wo er sich der Ausbildung seiner geistvollen Schülerin Josefine Lang mit besonderer Aufopferung annahm. Sodann wandte er sich nach Paris und London, wo er wieder mit offenen Armen aufgenommen wurde. 1832 weilte er in der Stadt, die Zeugin seiner ersten Entwickelung gewesen war. Die Dirigentenstelle an der Singakademie war durch Zelters Tod erledigt. Obwohl Mendelssohn schon durch die unter großen Schwierigkeiten glänzend durchgeführte erstmalige Aufführung der „Matthäuspassion" bewiesen hatte, daß er der Aufgabe völlig gewachsen war, die Singakademie zu leiten und ihren Aufführungen den Stempel bedeutender Kunstleistungen zu verleihen, mußte er doch aus verschiedenen Gründen hinter Karl Friedr. Rungenhagen (1778—1851) zurückstehen. Gern folgte er daher einem Rufe als städtischer Musikdirektor nach Düsseldorf (1833), wo Immermann weilte, den er zu einem Operngedichte gewinnen wollte. Aber dieser Versuch wie alle anderen, einen Text nach seinem Geschmacke zu erhalten und musikalisch zu gestalten, schlug fehl.

In Düsseldorf hatte Mendelssohn neben der Leitung des Gesangvereins, der Winterkonzerte und der Kirchenmusik im Theater mit Immermann sogenannte Musteraufführungen zu geben. Das Oratorium „Paulus" (1835) ist die großartigste Frucht dieser Periode. Die Wirksamkeit am Theater wurde ihm durch allerlei Mißhelligkeiten verbittert.

1835 wurde der Meister als Direktor der Gewandhauskonzerte nach Leipzig berufen. Hier erst entfaltete er seine kunstgeschichtliche und musikalische Bedeutung im vollsten Maße, und so wurde Leipzig der Ausgangspunkt für jene weitgreifende musikalische Reformation, die sich an Mendelssohns Namen knüpft. Leipzig war dazu der geeignetste Ort: nordischer Ernst verband sich hier mit sächsischer Gemütlichkeit; der deutsche Geschmack herrschte vor. Ein treffliches Orchester und das gebildete musikalische Verständnis erlaubten ein ausgedehntes Wirken: unter Mendelssohns Zauberstab erstanden vor

Digitized by Google

den überraschten Deutschen Händel und Bach, die längst vergessenen, und Beethoven, der unverstandene. Es dämmerte im Bewußtsein der Künstlerschaft das Gefühl von der Wichtigkeit echter, tiefgründiger Menschenbildung für die Kunst auf; mit einem Male fragte man wieder nach den ewigen Gesetzen der Schönheit und des Maßes. Von den Klassikern zu lernen und der Interpret des modernen Geistes zu werden, das ward die Losung für die Künstler. An den klassischen Werken das Verständnis für die Kunst, und zwar für die der Gegenwart, zu gewinnen, ward die Losung für das Publikum. Dem entsprach Mendelssohns Wirksamkeit: neben den klassischen Werken brachte er mit liebevollem Verständnisse und selbstloser Hingebung auch das gute Neue zur Aufführung. Er selbst, in seinen eigenen Werken, stellte am klarsten und auf die vollendetste Weise die Vereinigung des Klassischen und Modernen, die Romantik in klassischer Zucht, dar. Seine Sinfonien (C-moll op. 11, A-moll, die schottische op. 56, A-dur, die „italienische", konzipiert 1830, op. 90, B-dur 1840, die „Reformationssinfonie" op. 107 in D-moll, komponiert 1830) und seine Ouvertüren („Sommernachtstraum" 1826, op. 21; „Hebriden" op. 26 [Fingalshöhle]; „Meeresstille und glückliche Fahrt" op. 27; „Zum Märchen von der schönen Melusine" op. 32, 1833; „Ruy Blas" op. 95, „Trompetenouvertüre" in C-dur op. 101, komponiert 1825), so sehr sie sich im Satze und in der Stimmführung, überhaupt in der Form an die klassischen Ideale halten, atmen doch frischen, romantischen Geist und sind durchaus neu und reizvoll; es sind farbenreiche Stimmungs- oder noch besser Landschaftsbilder, an welchen die feinen klassischen Konturen uns entzücken, während die Farben, so reich sie gemischt sind, doch maßvoll gedämpft erscheinen. Seine Kammermusikwerke (Sextett für Klavier und Streichinstrumente op. 110 [1824], Quartette für Klavier, Violine, Viola, Violoncello op. 1 [1822], op. 2 [1823], op. 3 [1824], Oktett für Streichinstrumente op. 20, zwei Streichquintette op. 18 und 87, sieben Streichquartette op. 12, 13, 44, Nr. 1, 2, 3, 80, 81, zwei Klaviertrios op. 49 und 66, Violinkonzert op. 64, Violinsonate op. 4, Cellosonaten op. 45, 58, Variations concertantes für Cello) gehören, was Ebenmaß der Form und Stimmungsgehalt betrifft, zum Besten, was die Gattung aufzuweisen hat. Seine Klavierwerke (Klavierkonzert in G-moll op. 25, in D-moll op. 40, H-moll-

Capriccio op. 22, Rondo brillant op. 29 usf.) sind geistvoll empfundene und glänzende Vortragsstücke von reichem Gehalte. Am populärsten sind die „Lieder ohne Worte“; sie sind voll Individualgehalt, sprechende Stimmungsbilder in engem Rahmen, d. h. Tongedichte, echt romantische Gebilde[1]). Nicht nur das reifste und gewaltigste, sondern auch das für Mendelssohn bezeichnendste Werk ist das Oratorium „Paulus“, zugleich ein epochemachendes Denkmal der Zeitrichtung (zum ersten Male aufgeführt auf dem Düsseldorfer Musikfeste am 22. Mai 1836).

Aus dem nüchternen Rationalismus hatte Schleiermacher die Menschen zu einer gemütvollen religiösen Anschauungsweise zurückgeführt. Lebendig erstanden die Gestalten der Heiligen Schrift vor dem durch die gewaltigen Ereignisse der Zeit geläuterten Bewußtsein des Volkes. Die Sympathie wandte sich mit Vorliebe den Jugendtagen der Kirche, der Zeit der ersten Liebe, zu, in welche die theologische Kritik durch das denkende Forschen ernst und liebevoll zugleich zurückgelenkt hatte. Es war das menschliche Interesse an den Kämpfen und Leiden der Verkündiger des Evangeliums, was dem Schriftstudium neuen Zauber verlieh. Das Oratorium „Paulus“ führt den größten Apostel in seinem menschlichen Ringen und Wirken vor unser Auge. Händels Objektivität und erhabener Stil sind hier einer subjektiven, ganz in die Stimmung des Helden sich hineinlegenden Darstellung gewichen. Paulus ist den Tönen nach der uns sympathische Mensch, nicht der für unser Gefühl in unnahbare Ferne gerückte biblische Heros. Dieser Zug herzlicher Sympathie, dieser Geist weicher Milde charakterisiert das Oratorium, das „ein Werk des Friedens und der Liebe“[2]) ist. In der Form lehnt sich Mendelssohn an Händel und Bach an, verjüngt sie aber durch biegsame Melodik und modernen Farbenreichtum. Den Stempel edler Würde und Weihe tragen auch des Meisters eigentliche Kirchenkompositionen (Psalmen, Sprüche, Motetten), die er für den neugegründeten Domchor in Berlin komponiert hat. Die Musik zwingt sich

[1]) Das Urteil über Mendelssohn, den Komponisten, schwankt hin und her. Wieviel der Parteigeist dabei verschuldet, soll nicht untersucht werden. Zu dem Sachlichsten und Besonnensten, was über Mendelssohns Schöpfungen gesagt worden ist, die unleugbar mehr und mehr an Boden verlieren, gehören die Ausführungen Riemanns in seiner Geschichte der Musik seit Beethoven, S. 248 ff.

[2]) So Schumann.

Digitized by Google

bei ihm nicht zu asketischer Rauheit; sie redet die Sprache ihrer Zeit und spricht darum unmittelbar zu Herzen, aber sie wahrt die feine Zucht, welche der geweihte Raum und der heilige Zweck fordern, und stellt sich mit voller Absicht und Treue in den Dienst des biblischen Wortes. Darum haben die kirchlichen Kompositionen Mendelssohns, so modern sie klingen, eine durchaus kirchliche Haltung und Stimmung.

Noch in anderer Richtung ist der „Paulus" eine reformatorische Tat gewesen. Es entstanden im Zusammenhange mit dem von Mendelssohn geweckten klassischen Geiste Dilettantenchöre, die mit Begeisterung und Feuer das Werk einübten und so an und durch Mendelssohn Sinn und Verständnis auch für die herbe Größe des verschollenen Bach gewannen.

Indem er für die Haus- und Gesellschaftsmusik wahrhaft klassische Werke schuf und so neben dem Theater eine neue selbständige Kunststätte, das Haus und die Gesellschaft, ins Leben rief, gab Mendelssohn allen auf Verallgemeinerung der Kunst gerichteten Bestrebungen einen festen Mittelpunkt, ein edles Vorbild, einen neuen Herd.

Unter diesen Gesichtspunkt sind nicht bloß der „Elias" (1846), sondern auch die Kompositionen zu den Chören der Sophokleischen Dramen „Antigone" (1841) und „Ödipus auf Kolonos" (1845), ferner die zu Racines „Athalia" (1843 und 1845) zu stellen, welche er auf die Aufforderung Friedrich Wilhelms IV. hin für die Berliner Bühne schuf.

Der Gedanke, welcher dem Könige und Mendelssohn dabei vorschwebte, deckte sich mit dem Glucks und der Florentiner, nämlich: die klassische Tragödie durch die moderne Musik wieder zu beleben. Mendelssohn ergriff, hingerissen von dem Geiste der Dichtung, die Aufgabe voll Begeisterung. Wie man auch vom ästhetischen Standpunkte aus das Unternehmen beurteilen mag, die antike Tragödie selbst auf die moderne Bühne zu bringen: tat man es, so läßt sich kaum eine schönere Vermittelung zwischen dem modernen und antiken Bewußtsein denken als Mendelssohns in Kolorit und Haltung schwungvolle, wenn auch, bei allem hellenischen Farbentone, durchaus romantische Musik. So erscheinen auch diese Werke, wiewohl für die Bühne bestimmt, als akademische Schöpfungen im edelsten Sinne, die am schönsten zur Darstellung kommen, wenn klassisch

Digitized by Google

gebildete Jünglinge die Ausführung der Chöre übernehmen. Die „Walpurgisnacht" (1831) ist ebenfalls, nur auf romantischem Gebiete, ein Werk für die kunstbegeisterten Dilettanten oder gebildeten Künstler, nur ihnen zugänglich und nur von ihnen darstellbar.

Ganz nach derselben Richtung hin wirkte eine weitere reformatorische Tat: die Gründung des Leipziger Konservatoriums[1]), das am 3. April 1843 eröffnet wurde.

Mendelssohn, der sich 1836 mit Cäcilia Jeanrenaud, der Tochter eines Geistlichen, verehelicht hatte und in glücklichster Häuslichkeit lebte, verzehrte in rastloser Arbeit seine Kraft. Seine Wirksamkeit auf verschiedenen Musikfesten, seine Tätigkeit für die Organisation der Künstlererziehung, wie er sie in Berlin vergeblich, in Leipzig mit großem Erfolge entfaltete, seine vielen Reisen, seine rastlose Kompositionsarbeit, — alles das griff seine Gesundheit an. Unerwartet durchflog Deutschland die Trauerkunde, daß der junge Meister an den Folgen eines Nervenschlages am 4. November 1847 dahingerafft worden. Wie bei Weber, ja noch mehr, trauerte das ganze Volk; und die Allgemeinheit der Trauer um einen „Musiker", nach dessen Leben und Sterben einst nur die „Kenner" gefragt hatten, ist der sprechendste Beweis für die hohe Bedeutung nicht bloß seiner edlen Persönlichkeit, sondern auch der von ihm vollbrachten Sendung.

Es war wirklich niemand da, der ihn ganz ersetzen konnte, denn keiner besaß so das Vertrauen aller und keiner genoß eine so allgemeine Beliebtheit wie er. Aber die Saat, die er ausgestreut hatte, ging auf und brachte edle Früchte.

Mendelssohns geschichtliche Bedeutung liegt nicht bloß in dem, was er dem Musiker von Fach geschenkt hat, sondern vor allem darin, daß er durch seine eigene edle Erscheinung das Musiker- und Künstlertum zu Ehren gebracht und durch sein Wirken nicht wenig dazu beigetragen hat, die Tonkunst zur Weihe des häuslichen, kirchlichen und öffentlichen Lebens zu erheben.

Seine Persönlichkeit wirkte nach seinem Hinscheiden in doppelter

[1]) Der Name bezeichnete ursprünglich jene Anstalten, in welchen arme Knaben zur Erziehung aufgenommen und zur Verwendung für die Kirchenmusik ausgebildet wurden. Später wurde er ausschließlich auf musikalische Fachschulen angewendet.

Digitized by Google

Richtung fort, einmal in der Schar von Schülern und Gesinnungsgenossen, die seine Kompositionsweise zum Muster nahmen nach der spezifisch-musikalischen Seite, sodann nach der kunstgeschichtlichen Seite hin in den zahlreichen, überall unter seinem Einflusse sich regenden Bestrebungen, welche sich die Ausbreitung des Kunstverständnisses und die Veredelung des Kunstgeschmackes zur Aufgabe machten. Dazu gehört der rege Eifer, mit dem das Studium der Klassiker nunmehr in Angriff genommen wird. Ihre Werke dringen in beispiellos billigen Ausgaben immer mehr unter das Volk. Mit dem zunehmenden Verständnisse wächst überall der Eifer und die Lust an guter Musik.

Daß aber die Popularisierung der Kunst nicht zur Verflachung führe, dafür sorgen die in großer Zahl nach dem Vorbilde des Leipziger Konservatoriums fast in allen bedeutenderen Städten gegründeten Konservatorien (Köln, München, Stuttgart, Mannheim, Würzburg, Frankfurt a. M., Hamburg, Karlsruhe usw.)', indem hier die Kunstübung an der Hand des Studiums der Klassiker gelehrt und möglichst auf eine gediegene allgemeine Bildung gegründet wird.

Die Meister, für deren Schaffen Mendelssohns romantische Ideenfülle mit klassischer Formschönheit vereinigende Individualität das bestimmende Vorbild geworden ist, charakterisiert ein feines Gefühl für den Adel der Form, Sorgfalt in der alles Gewaltsame und Gezwungene vermeidenden Behandlung von Harmonie und Melodie, edles Gleichmaß in Haltung und Stimmung des Ganzen [1]).

Dem Genius Mendelssohns am nächsten stehen, auch durch innige Freundschaftsbande mit dem Meister verbunden: Ferdinand Hiller und Niels Wilhelm Gade.

Ferdinand Hiller, geb. den 14. Okt. 1811 zu Frankfurt a. M., erhielt nach einer gründlichen, zur Verfolgung der wissenschaftlichen Laufbahn berechtigenden, von treuer und weiser Vaterhand geleiteten Vorbildung den Unterricht A. Schmitts und K. Vollweilers (1813—1848) in Frankfurt, sodann den Johann Nepomuk

[1]) Eine Einschränkung muß hier notwendigerweise gemacht werden. Wenn Mendelssohn selbst heute überall an Geltung zu verlieren beginnt, so ist das nicht zum wenigsten Schuld seiner „Schule", die mit ihrer Gefolgschaft jahrzehntelang den Geschmack mit Nachahmungen seiner Art beeinflußte, bis Überdruß daran als notwendige Reaktion einsetzte.

Digitized by Google

Hummels in Weimar, des Schülers Mozarts und Zeitgenossen Beethovens. Auf einer Reise nach Wien, die er 1827 in Begleitung des Theoretikers Siegfr. Wilh. Dehn (1799—1858) unternahm, war es ihm vergönnt, in die Züge Beethovens zu schauen. In Paris, wo Hiller 1828 eintraf, gewann sein Geist im persönlichen Verkehre mit Rossini, Meyerbeer, Cherubini, Berlioz, Chopin und Liszt, diesen so heterogenen Meistern, eine bedeutende Universalität und Beweglichkeit, die ihn ganz besonders zum Kritiker und musikalischen Essayisten[1]) befähigen mußte. Nach verschiedenen Reisen und kürzeren Aufenthalten in Frankfurt, Leipzig usw. fand er 1850 einen festen Sitz in Köln, wo er als Komponist, Kritiker und Lehrer jüngerer Talente eine weitreichende Wirksamkeit entfaltete und am 11. Mai 1885 starb. (Hauptwerke: die Oratorien „Die Zerstörung Jerusalems", „Saul"; die Kantaten „Christnacht", „Rebekka", „Ver sacrum", „Lorelei", „Israels Siegesgesang" u. a.; die Opern „Die Katakomben", „Der Deserteur", „Der Traum in der Christnacht"; eine Menge feingestimmter Kammermusik, in welcher Gattung er schon mit dem Quartett op. 1 sehr glücklich debütiert hatte; Orchesterwerke: Sinfonie „Es muß doch Frühling werden", „Dramatische Fantasie", Sinfonie in C; Kirchensachen: der 125. und 119. Psalm, 43 geistliche Lieder für vierstimmigen Chor; endlich Lieder für Männerchor, gemischten Chor, Solo usf.).

Niels Wilhelm Gade[2]), geb. 22. Februar 1817 in Kopenhagen, Sohn eines dortigen Instrumentenmachers, brach sich durch eigene Begabung, ohne eigentlichen Unterricht, Bahn. 1841 errang er mit der Ouvertüre „Nachklänge aus Ossian" den vom Kopenhagener Musikverein ausgesetzten ersten Preis, infolgedessen ihm ein königliches Stipendium ermöglichte, nach Leipzig zu gehen und dort tiefere Studien zu machen. Mendelssohn wurde nunmehr das Ideal seines Schaffens. Gade vertrat ihn mehrmals in der Direktion der Gewandhauskonzerte. Seit 1848 weilte er in Kopenhagen, wo er die Musikverhältnisse bedeutend hob. Er starb am 21. Dez. 1890 in seiner Vaterstadt. Nicht mit Unrecht heißt er ein „musikalischer

[1]) Ein Verzeichnis der glänzend, wenn auch teilweise stark feuilletonistisch geschriebenen Abhandlungen Hillers siehe in Riemanns Lexikon S. 611.

[2]) Vgl. D. Gade, N. W. Gade. Aufzeichnungen und Briefe. Basel 1894. — Ph. Spitta, Zur Musik. 1892. Vgl. auch weiter unten.

Digitized by Google

Ossian", denn seinen Werken eignet ein gewisses nordisches Kolorit; eine elegisch weiche Stimmung liegt über den graziös hingegossenen Tonformen; das nächtlich-düstere Element Ossians ist jedoch dem Meister fremd. (Hauptwerke: Kantaten „Comala", „Erlkönigs Tochter", „Frühlingsbotschaft", „Kreuzfahrer"; Sinfonien in C-moll, B-dur, A-moll, G-moll; Ouvertüren „Hamlet", „Im Hochland", „Michel Angelo", „Nachklänge aus Ossian" u. a.; Kammermusik)[1]).

Selbständig, doch mit der Art und Richtung Mendelssohns verwandt, ist Wilhelm (Karl Gottfried) Taubert, geb. 23. März 1811, Schüler von Ludwig Berger und Bernhard Klein; neben einer Reihe von Opern, die bis jetzt gegenüber den Werken anderer Richtung nicht recht aufkommen konnten („Der Zigeuner", „Macbeth", „Cesario"), schrieb er elegante Orchester- und Kammermusik (Sinfonien in F-dur, H-moll, C-moll, Musik zum „Blaubart", „Sturm" usf.), Chorwerke (zur „Medea" des Euripides, „Vaterunser"), und reizende Lieder („Kinderlieder"). Hierher gehört auch Adolf Henselt, geb. den 12. Mai 1814 in Schwabach, in St. Petersburg tätig, † 10. Oktober 1889 zu Warmbrunn (Schlesien), Schüler Hummels und Sechters (Theorie), Meister des Pianofortespieles und der Pianofortekomposition („Etüden", „Trios", Klavierkonzert in F-moll u. a. m.). Henselt hat die Klaviertechnik durch weitgriffiges Passagenwerk nicht unwesentlich gefördert. Seine unverdienterweise heute in den Hintergrund gerückten Werke sind voll von feinsinnigen Gedanken und in der pianistischen Gestaltung meisterhaft.

Ferner sind dieser Gruppe anzuschließen: Julius Rietz, geb. 28. Dezember 1812 zu Berlin, † 12. September 1877 zu Dresden,

[1]) Gade wird neuerdings mehr als ein Mendelssohn verwandter Künstler denn als zu seiner Schule gehörig betrachtet. Seine Landsleute sehen in ihm den Begründer ihrer nationalen Musikschule, ein Ruhm, der weniger ihm als seinem Schwiegersohne J. P. E. Hartmann gebührt (s. u.). Der Leipziger Schule ist ganz beizuzählen William Sterndale Bennett (1816—1875), eine liebenswürdige und feinsinnige Musikernatur. Mit Unrecht nennen die Engländer ihn den Begründer der nationalen englischen Musikschule. Bennett schrieb Klavierkonzerte, Sonaten, Ouvertüren usw. Er begründete 1849 die Bach-Society. (Vgl. die Biographie seines Sohnes Val. J. R. St. Bennett. 1907.) Zur Leipziger Schule zählen Moscheles (s. o.), Ferd. David (1810—73; vgl. J. Eckardt, F. D. und die Familie Mendelssohn. 1888; s. u.), der Theoretiker Moritz Hauptmann (1792—1868) und Julius Rietz (1812—1877; s. u.).

Digitized by Google

der auf allen Gebieten der Tonkunst Tüchtiges geleistet (Konzertouvertüren; Opern: „Der Korsar", „Georg Neumark und die Gambe", „Jery und Bätely", „Das Mädchen aus der Fremde", Konzerte, Messen usw.), aber vor allem durch seine pädagogische und musikalisch-literarische Tätigkeit sich bleibende Verdienste erworben hat (Beethoven-Ausgabe, Mendelssohn-Ausgabe, Mozart-Ausgabe); Ferdinand David, geb. 1810 zu Hamburg, † in Klosters 1873, Schüler Spohrs, hochbedeutender Meister des Violinspieles, der sich um die Tonkunst überhaupt durch *tüchtige*, eigene Kompositionen für die Violine und durch Herausgabe *älterer* Werke verdient gemacht hat; Karl A. F. Eckert, geb. 7. Dez. 1820 in Potsdam, † 15. Okt. 1879 in Berlin, der sich noch unter Mendelssohns Augen entwickelte (Opern: „Käthchen von Heilbronn", „Wilhelm von Oranien"; Oratorien: „Ruth", „Judith"; Lieder), ohne indes zu vollkräftiger Ausprägung seiner musikalischen Individualität zu gelangen; Karl Ludwig Mangold[1]), geboren zu Darmstadt 8. Oktober 1813, † 5. August 1889 zu Oberstdorf (Opern [u. a. „Tannhäuser", „Gudrun"], Sinfonien, Kantaten, Kammermusik, schöne Männerchöre).

5. Robert Schumann[2]).

Mendelssohn war Romantiker, so entschieden er auch für das gründliche Studium der Klassiker eingetreten ist und in seinem Schaffen die Schönheit der Form gewahrt hat; denn er war mit dem Geiste der modernen Bildung erfüllt, und auch der geistige Gehalt, den er in seinen Werken niederlegte, war durchaus vom Geiste des

[1]) Sein Vater war Georg Mangold, geb. 1767 zu Darmstadt, † 1835 als Hofmusikdirektor daselbst, sein Bruder Wilhelm (1796—1875 in Darmstadt), u. a. Schüler Cherubinis; dieser hat große Verdienste um die Hebung der Musikverhältnisse in der hessischen Residenz. Oper „Merope" (1823), Kammermusik u. a. m.

[2]) Robert Schumanns gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Neue kritische Ausgabe mit Nachträgen und Ergänzungen von F. G. Jansen. 2 Bde. Leipzig 1898. — Clara Schumann, Robert Schumanns Jugendbriefe. Leipzig 1885. — F. G. Jansen, R. Schumanns Briefe. Neue Folge. Leipzig 1886. 2. Aufl. 1904. — J. Gensel, Sch.s Briefwechsel mit Henr. Voigt. 1892. — Robert Schumanns Werke. Herausgegeben von Clara Schumann. Leipzig. Breitkopf & Härtel. — W. von Wasielewski, Robert Schumann. Dresden 1854. 4. Aufl. 1906. — Derselbe, Schumanniana. 1883. — A. Reißmann, Robert Schumann. Berlin. 3. Aufl. 1879. — H. Reimann,

Digitized by Google

19. Jahrhunderts durchdrungen, das auf allen Gebieten frisches Leben und kühnes Streben verlangte. Die Romantik ist bei Mendelssohn nur durch seine gediegene und vielseitige Bildung, sowie durch einen besonders feinen Takt und wohlgeschulten Geschmack eingeschränkt. So war er wirklich der Mann, der „die Gegensätze der Zeit in seiner liebenswürdigen Persönlichkeit versöhnte" (Schumann).

Leicht jedoch konnte es geschehen, daß das, was für ihn das selbstverständliche Erfordernis des musikalischen Kunstwerkes gewesen ist, zur ausschließlichen Losung für das künstlerische Schaffen gemacht wurde, daß sich demnach an ihn ein neuer Formalismus anschloß, der das Recht der künstlerischen Individualität bedrohte und, indem er das Prinzip der formalen Korrektheit überspannte, abermals Gefahr lief, die Tonkunst zum bloßen Formenspiele herabzusetzen. Es war daher völlig berechtigt, daß sich neben Mendelssohn und förmlich unter seinen Augen eine musikalische Strömung bildete, die gegen den aufkeimenden Formalismus gerichtet war. Sie wendete sich nicht gegen Mendelssohn und die durch ihn bestimmte Richtung; sie trat gleich ihm für die Vertiefung des musikalischen Schaffens durch das gründliche Studium der Klassiker, zumal J. S. Bachs, ein. Wohl aber wendete sie sich gegen das „Philistertum" der handwerksmäßigen Mache, gegen Schlendrian und Phrase, mit dem Dringen auf Ursprünglichkeit und Kraft des Gedankengehaltes, mit dem Verlangen, daß dieser die Form zu bestimmen, ja aus sich heraus zu erzeugen habe. Gründlichkeit und Gediegenheit der musikalischen Arbeit wurde hier mit demselben Nachdrucke

Robert Schumanns Leben und Werke. Leipzig 1887. — H. Erler, Robert Schumanns Leben aus seinen Briefen. 2 Bde. Leipzig 1887. — Phil. Spitta, Ein Lebensbild Rob. Schumanns. (Sammlung musik. Vortr. 37, 38.) Leipzig 1882. — A. von Meirner, Friedrich Wieck und seine beiden Töchter Clara Schumann und Marie Wieck. Leipzig 1875. — Louis Ehlert, Schumann und seine Schule. In der „Deutschen Rundschau" 1876. Dezemberheft. — H. Abert, R. Schumann (In Riemanns „Ber. Musiker"). 1903. — Weitere Biographien von L. Schneider und M. Maréchal (franz.) 1905; E. Wolf 1905; E. Mauclair 1906. — P. Lohmann, Über Sch.s Faustmusik. 1860. — A. Marguerite, R. Sch., son œuvre de piano. 1904. — Jos. Schrattenholz, Sch. als Schriftsteller. 2. Aufl. 1880. — H. Deiters, Sch. als Schriftsteller. — F. G. Jansen, Die Davidsbündler. 1883. — Paul Graf Waldersee, R. Schumanns Manfred. Leipzig 1880 (S. M. B. Nr. 13). — S. Bagge, R. Schumann und seine Faustijenen. Ebenda 1879 (S. M. B. Nr. 4). — W. Nagel, Die dramat.-musik. Bearbeitung der Genovevalegende. Leipzig und Zürich. 1889. — B. Litzmann, Clara Schumann. 3 Bde. 1902, 1906, 1908.

Digitized by Google

gefordert, wie in den von Mendelssohn bestimmten Kreisen; weit stärker aber noch als dort betonte man die Notwendigkeit originalen Gehaltes. Es wurde verlangt, daß die Komposition „eine wirkliche Kunstoffenbarung enthalte" und nicht „bloß Fingerarbeit" sei; man forderte „Gedanken, inneren, geistigen Zusammenhang, alles in frischer Phantasie gebadet", und gewöhnte sich so, das Kunstwerk nach seiner geistigen Physiognomie, nach seinem Stimmungsgehalte zu betrachten und zu studieren. Lag der Schwerpunkt der Mendelssohnschen Reformation mehr auf dem Gebiete der Musik selbst, so lag der Schwerpunkt der romantischen Gegenströmung mehr auf dem Gebiete der ästhetischen Betrachtung[1]). Die Romantik erzeugte eine Kritik, die sich nicht mehr mit der musikalisch-technischen Analyse des Kunstwerkes begnügte, sondern in die poetische Stimmungswelt einzudringen strebte, welche das Kunstwerk erzeugt und in ihm Gestalt gewonnen hat. Dadurch wurde das musikalische Kunstwerk dem allgemeinen geistigen Verständnisse näher gebracht und der Ideengehalt der Tonkunst in den Bereich des allgemeinen Bewußtseins aufgenommen, so daß von nun an die Tonkunst ein lebensvolles Element des allgemeinen Geisteslebens bildet.

Der geistvollste und bedeutendste Vertreter dieser auf die geistige Durchdringung des musikalischen Kunstwerkes gerichteten Strömung, der neueren Romantik, war Robert Schumann.

1. Robert Alexander Schumann wurde am 8. Juni 1810 zu Zwickau geboren. Der Vater war Buchhändler, ein Mann von großer Geschäftstüchtigkeit und praktischem Verstande und ohne besondere musikalische Begabung. Früh schon regte sich in dem Sohne die Neigung zur Kunst und von Anfang an der musikalische Gestaltungstrieb.

Der Vater hatte sichtliche Freude an dem Kunsttriebe und dachte daran, den begabten Sohn keinem Geringeren als Karl Maria von Weber zur Ausbildung zu übergeben. Aber der frühe Tod des Vaters im Jahre 1826 vereitelte alle derartigen Pläne. Robert mußte sich auf Wunsch der praktisch denkenden Mutter, an der er mit großer Liebe hing, entschließen, Rechtswissenschaft zu studieren. Zu

[1]) Zu diesem Satze ist, soweit Schumann selbst durch ihn berührt wird, die Einschränkung notwendig, daß er Mendelssohn, was die erfinderische Kraft seiner Tonsprache angeht, weit überlegen ist.

Digitized by Google

diesem Zwecke bezog er 1828 die Universität Leipzig. Hier fand sein Musiksinn mächtige Anregung, zumal da er die Jurisprudenz „eiskalt und trocken" fand. Von Leipzig siedelte er nach dem romantischen Heidelberg über, wo er in A. Fr. Justus Thibaut (1774—1840), dem Verfasser des goldenen Büchleins über die Reinheit der Tonkunst[1]), nicht bloß einen trefflichen Lehrer des Rechtes, sondern auch einen gediegenen Kenner der Musik fand, in dessen Hause ihm Teilnahme und Aufmunterung genug zuteil wurde. Schumann schwärmte damals für Jean Paul, dessen Muse seiner eigenen innerlichst verwandt war; die feine Zeichnung jener eigentlich musikalischen Stimmungen, die der Schilderung durch Worte fast unerreichbar sind, jener gemütvolle Humor und die seltsam blühende, gedankenschwere Sprache des Bayreuther Dichters muteten Schumann so lebhaft an, daß er ihm allezeit schwärmerisch treu blieb. Ein Ausflug nach Italien (1829) stimmte den Jüngling noch poetischer als sogar Jean Paul und verleidete ihm das juristische Studium, so daß er, nachdem er sich mit Erfolg im musikalischen Gestalten („Papillons") versucht und nachdem er der Mutter die Einwilligung dazu abgerungen hatte, 1830 ganz zur Musik überging.

Sein erster Plan, sich unter Friedrich Wiecks[2]) (1785—1873) Leitung in Leipzig zum ausübenden Künstler auf dem Klavier auszubilden, scheiterte, da eine Lähmung an der Hand ihm diese Laufbahn unmöglich machte. Mit Eifer lag er nun dem Studium der Komposition unter Heinrich Dorns[3]) Leitung ob (H. Dorn, geb. 14. November 1804 zu Königsberg i. Pr., † 10. Januar 1892 in Berlin, war Schüler von Berger, Zelter, B. Klein, ein trefflicher Lehrer, als Komponist [u. a. der Oper „Die Nibelungen" 1854 und hübscher Lieder] geachtet, doch nicht von durchschlagender Bedeutung).

Als Erstlinge erschienen bald ein Heft Variationen und die „Papillons", letztere ein Werk, das zwar Schumanns Individualität schon in scharfer Ausprägung offenbart, aber doch in der Form noch

---

[1]) 7. Aufl. 1893. Herausg. von R. Heuler. Englisch v. W. H. Gladstone 1877. Über die Einwirkung Thibauts auf die Wiederbelebung der alten Kunst vgl. E. Baumstark, A. F. J. Thibaut. 1841.

[2]) Vgl. Die Biographien von A. v. Meichsner 1875 und W. Joß 1900. — Derselbe, Fr. Wieck und seine Familie. 1901.

[3]) Vgl. seine Autobiographie „Aus meinem Leben". 6 Tle. 1870—79.

Digitized by Google

zu unfertig, zu aphoristisch, überhaupt zu gedanken- und bilderschwer ist.

In Leipzig fand sich eine Anzahl jüngerer, strebsamer Musiker mit Schumann zusammen, die mit dem herkömmlichen Schlendrian zerfallen waren, unter ihnen der talentvolle, leider sehr jung verstorbene Ludwig Schunke (1810—1834), und „eines Tages fuhr durch die jungen Brauseköpfe der Gedanke: laßt uns nicht müßig zusehen, greift an, daß es besser werde, daß die Poesie der Kunst über dem Virtuosenzeug zu Ehren komme". Wieck, Schumann, Schunke, Knorr traten zusammen, um die „Neue Zeitschrift für Musik" zu gründen, die im Gegensatze zu der rein kapellmeistermäßigen Kritik Matthesons und der rein technischen „Analyse", die Rochlitz begründet hatte, sich die Aufgabe stellte, eine Kritik zu üben, „welche durch sich selbst einen Eindruck hervorbringt, dem gleich, welchen das Original hinterläßt". Ganz dem reformatorischen Wirken Mendelssohns entgegenkommend und in Kritik und Theorie dasselbe Ziel anstrebend, welches Mendelssohn praktisch verfolgte, machte sich der Kreis der „Davidsbündler" zur Aufgabe: Kampf gegen die „Philister und Goliathe", „anerkennungsvolles Hinweisen auf die ältern großen Meisterwerke, offenen Kampf gegen die gehaltlosen, unkünstlerischen Erzeugnisse der Neuzeit und Aufmunterung junger strebsamer Talente". Die Zeitschrift trat 1835 ins Leben.

Das war eine geschichtliche Tat, und nicht weniger als Mendelssohn hat dadurch Schumann, der die Redaktion neun Jahre lang selbst führte, zur Wiederbelebung klassischen Geistes beigetragen.

Die musikalischen Schöpfungen Schumanns aus dieser Periode (Konzert, Sonate in F-moll, Davidsbündlertänze, Kreisleriana, Novelletten, die wunderbare Sonate in Fis-moll, „durch die Liebe", die seine Brust erfüllte, „veranlaßt") tragen den Stempel eines bald jugendlich kecken und frischen Schaffens, bald den träumerischer Versonnenheit; romantische Gedanken- und Bilderfülle, Farbenglut und Gedrängtheit der Ausdrucksweise und Gestaltung gestatten, sie mit Jean Pauls Dichtungen zu vergleichen. Schwung und Kraft verraten den echten musikalischen Dichtergenius, dem nur noch Ebenmaß und Ökonomie in der Gedankenentwickelung fehlten.

Sein Leben fand Frieden und festen Halt, als Schumann am 12. Sept. 1840 mit Clara Wieck (13. Sept. 1819 bis 20. Mai 1896),

Digitized by Google

der großen Klavierspielerin und Tochter seines Lehrers, nach langem Harren und Kämpfen getraut wurde. Sein künstlerisches Wesen fand die nötige Abklärung und Läuterung unter dem Einflusse der edlen Erscheinung Mendelssohns, der sich 1835 in Leipzig niederließ und das „goldene Zeitalter" der Gewandhauskonzerte heraufführte.

Mit tiefer Verehrung schaute Schumann zu dem edlen und kristallklaren Künstlergeiste auf, der „jeden Tag Gedanken vorbrachte, die man gleich in Gold hätte graben mögen".

Hatte das Liebesglück dem Künstler während des „Liederjahres" (1840) die herrlichsten Blüten musikalischer Lyrik in seinen Liedern entlockt, so entstanden jetzt, sichtlich unter dem Einflusse der Mendelssohnschen Kunst, die klassisch abgerundeten größeren Meisterwerke: die feurig dahinströmende Sinfonie in B-dur (op. 38), die lyrische Dichtung „Paradies und Peri" (op. 50), eine mit dem blendenden Zauber des Südens und der brennenden Farbenglut des Orients übergossene Schöpfung, mit der in bezug auf klassische Schönheit und Treue des Kolorits nur noch die „Walpurgisnacht" verglichen werden kann, drei Streichquartette (op. 41: A-moll, F-dur, A-dur), das großartige Klavierquintett op. 44 u. a.

1843 trat Schumann auch als Lehrer des Partiturspieles an dem von Mendelssohn eröffneten Konservatorium ein. Überall repräsentierte er dessen getreuen, ihn ergänzenden Freund, nicht, wie schon gesagt worden, seinen Antipoden. Mit der Feder verfolgte er genau die von Mendelssohn ausgehende Bewegung, der Reform den Weg zeigend und nachhaltig auf das Ziel weisend.

Bald darauf, 1844, siedelten die Gatten nach Dresden über, wohl um mehr, als es die Lehrarbeit in Leipzig zuließ, der Komposition leben zu können. Voraus ging eine Kunstreise nach Rußland. Die Leitung der Liedertafel, die Schumann 1847 übernahm, und eines Chorvereins, den er 1848 gründete, hielt ihn nur wenig vom Schaffen ab. Die nahezu klassische C-dur-Sinfonie (op. 61), die wegen ihres Mangels an dramatischer Schlagkraft und Gedrungenheit der musikalischen Formsprache an Erfolgen arme, aber an lyrischem Gehalte und herrlicher Musik so reiche Oper Genoveva (op. 81) sind neben zwei Trios und anderem die Früchte dieser Periode. Außer den zahlreichen Blüten romantischen Geistes („Phantasiestücke" und „Nachtstücke", „Kinderszenen", „Jugendalbum", „Humoreske"), in welchen der Dichter in den Tönen nahezu

Digitized by Google

redet, schuf Schumann noch ein großartiges Denkmal der echten Romantik in den „Szenen aus Faust“ (1849).

Quantitativ nahm Schumanns Schaffen von da an nicht ab; gerade die letzten Jahre seines Lebens brachten zahlreiche Kompositionen, die überaus farbenreiche, geistsprühende, in den Andantesätzen wahrhaft seraphische Es-dur-Sinfonie op. 97, die Sinfonie in D-moll op. 120, eine Messe op. 147, ein an wunderbarer Schönheit überreiches Requiem (op. 148), „Der Rose Pilgerfahrt“, „Des Sängers Fluch“, „Der Königssohn“, „Das Glück von Edenhall“, „Neujahrslied“; aber es machte sich ein schweres Gehirnleiden, das sich schon 1833 angekündigt hatte, immer mehr und immer schwerlicher bemerkbar, indem die Mehrzahl dieser Werke nicht mehr die frische und energische Schöpferkraft verrät wie die früheren. Schumann war 1850 als Musikdirektor nach Düsseldorf berufen worden; der Begeisterung, die ihn empfing, folgten bald allerlei Verstimmungen, Mißverständnisse und gegenseitige Enttäuschungen. Er hatte bittere Erfahrungen zu machen, an denen er um so schwerer trug, als sein Gehirnleiden ihm die seelische Reaktion raubte. Schwermut lagerte sich über sein Gemüt, qualvolle Angst verfolgte ihn. Am 6. Februar 1854 rettete man den Unglücklichen aus dem Rheinstrome, in dem er sein Leben hatte enden wollen. Er sank in völlige geistige Umnachtung, von der er am 29. Juli 1856 durch den Tod erlöst wurde.

Schumanns Wesen zeichnete in gesunden Tagen jugendliche Frische, tiefe Bildung, warmes und freudiges Verständnis für das Schöne und Hohe in jeder Form aus, wie er denn, zumal Mendelssohn gegenüber, von Eifersucht nichts wußte. Er hatte es wahrlich auch nicht nötig. Haben wir in Mendelssohn den klassischen „Maler“, der Landschaften in warmem Kolorit und weichen Konturen zeichnet, so ist Schumann der Dichter in Tönen, dessen Wendungen etwas Sprechsames haben, so eindringlich, so bestimmt fast wie das Wort lauten: er ist ein Märchenerzähler und Zimmerträumer, ein deutscher Hausfreund, darin dem einzigen Bach ähnlich. Überragt ihn Mendelssohn an formaler Durchbildung, an Ebenmaß und innerer Harmonie, so hat er vor Mendelssohn die leuchtende Farbenpracht, den wundersamen Tiefsinn, den Reichtum und die Prägnanz der Gedanken, die sprühende Kraft und Unmittelbarkeit der Empfindung, die Schärfe und packende Kraft des Ausdruckes voraus. In der

Digitized by Google

musikalischen Wiedergabe des Duftes der romantischen Sagen- und Märchenwelt begegnen sich beide Meister; Mendelssohn ist graziöser, Schumann tiefer; Mendelssohns Klänge zaubern uns die im Mondscheine tanzenden Elfen vors Auge, in Schumanns Klängen webt Blütenduft und Nachtigallenschlag. Eins aber sind beide darin, daß sie echt deutsche Meister waren, durchdrungen vom Geiste germanischer Bildung und gerichtet auf das Schönheitsideal, so wie es der Deutsche faßt, der keine Schönheit kennt ohne Wahrheit, Lauterkeit und Geist[1]).

Schumanns Einfluß machte sich vor allem in der Betonung der geistigen Seite der Musik geltend, in dem neuerwachten Interesse für die Geschichte und Ästhetik der Musik und für die musikalische Kritik.

Auch auf die Virtuosität übte Schumann Einfluß aus, insofern seine Auffassung der Tonkunst Vergeistigung des Vortrages, persönliche Durchdringung und freie, individuell beseelte Wiedergabe des Kunstwerkes forderte.

2. In der Komposition selbst sind zur Schumannschen Richtung die Meister zu zählen, denen es bei aller Sorgfalt in der musikalischen Arbeit doch im wesentlichen auf die poetische Wirkung der Musik ankommt. Für die Einseitigkeiten und Übertreibungen, wie sie uns bei den späteren Ausläufern der musikalischen Romantik entgegentreten, darf Schumann ebensowenig verantwortlich gemacht werden wie Mendelssohn für den ermüdenden Formenkultus einzelner seiner Anhänger und Nachtreter. Schumann hat wohl zu Mißverständnissen Veranlassung gegeben durch die Überschriften, die er vielen seiner Tonstücke vorsetzte. Aber diese sollen stets nur die Phantasie des Hörers auf den Punkt hinlenken, in welchem der

[1]) Bei einer Zusammenstellung Mendelssohns mit Schumann darf nie übersehen werden, daß jener trotz aller Romantizismen doch mit allen Fasern seines Empfindens und Gestaltens am Ideale der klassischen Kunst hängt, während Schumann, der fortschrittliche Musiker, von ihm abstrebt, wie mächtig immer seine Liebe zur Kunst der Vergangenheit war. Mit Schumann kommt durch das Verlangen, ein Pfadfinder zu Neuem zu werden, ein gewisses problematisches Element insbesondere in die Instrumentalmusik, jenes launische, sprunghafte Wesen, das die Klassiker und Mendelssohn nicht kennen, das oft wundersam Tiefes und Herrliches, zuweilen aber auch von Eintönigkeit nicht Freies schuf (im hartnäckigen Verfolgen kleiner rhythmischer Bildungen z. B.), auf alle Fälle aber das organische Ausbilden großer Formen gefährdete.

Digitized by Google

musikalische Gedanke sich mit dem poetischen Gedanken berührt, den Punkt, der gleichsam den idealen Faden der Komposition anspinnt. Damit soll das spezifisch musikalische Verständnis durch die den meisten Menschen viel zugänglichere Vorstellungswelt der Poesie mit ihren konkreten Gestalten erläutert und erleichtert und dadurch auch dem musikalischen Laien die Ideenwelt der Tonkunst näher gebracht werden. An eine buchstäbliche Schilderung oder Darstellung der Sache oder des Vorganges, welche der Titel andeutet, dachte *Schumann* gewiß nicht. Die Musik war und blieb ihm Selbstmitteilung der bewegten Innerlichkeit in charaktervollen Tonformen, und streng hat er selbst auf Klarheit und musikalische Folgerichtigkeit der Gedankenentwickelung gehalten. Am nächsten stehen ihm vermöge der Verbindung des poetischen, geistreichen Inhaltes mit maßvoll gegliederter Form Ludwig Schunke (s. o., von ihm besitzen wir eine Klaviersonate, Kapricen u. a. m.), der poesievolle Steffen Heller[1]) (geb. 15. Mai 1814 zu Pest, † 14. Januar 1888 zu Paris) mit seinen reizenden und stimmungsvollen Klavierkompositionen („Im Walde", „Blumen-, Frucht- und Dornenstücke", „Spaziergänge eines Einsamen", Klaviersonaten, Studien u. a. m.); vor allem aber Woldemar Bargiel (geb. 3. Oktober 1828, † 23. Februar 1897 in Berlin), der Stiefbruder von Schumanns Gattin, Clara Wieck, der seine Studien 1846 in Leipzig bei Hauptmann, Moscheles, Rietz und Gade machte, wo er den von dem Doppelgestirne Mendelssohn-Schumann ausstrahlenden Idealismus in vollen Zügen einsog, 1859 am Konservatorium in Köln, 1865 in Rotterdam und seit 1874 an der Kgl. Hochschule für Musik in Berlin als Lehrer wirkte, † daselbst 23. Februar 1897. Seine Begabung liegt auf dem Felde der Instrumentalmusik, und auch hier vorwiegend in den kleineren Formen (Ouvertüren zu „Prometheus", „Medea", „Zu einem Trauerspiel"; eine Sinfonie, Kammermusik, Klavierwerke usw.).

Im weiteren Sinne dürfen zu der Mendelssohn-Schumannschen Gruppe als Geistesverwandte gerechnet werden:

Robert Volkmann[2]), geb. den 6. April 1815 zu Lommatzsch in Sachsen, ursprünglich zum Volksschullehrer bestimmt, Schüler

[1]) Eine biographische Skizze von H. Barbedette erschien 1876. — Über die Werke vgl. das Supplement von Fétis' Biographie universelle.

[2]) Vgl. Hans Volkmann, Rob. Volkmann. 1902.

Digitized by Google

seines Vaters, der Kantor war, und des Stadtmusikus Friebel, dann auf dem Gymnasium und Seminar zu Freiberg, später, nachdem er sich für den Musikerberuf entschieden hatte, Schüler von K. F. Becker in Leipzig, wo er mit Schumann in Berührung kam; 1839 Musiklehrer in Prag, 1842 in Pest, 1854—56 in Wien, dann wieder in Pest, zuletzt Professor der Harmonie- und Kompositionslehre an der dortigen Landesakademie, † 30. Oktober 1883 zu Pest. Seine Kraft und Gabe liegt auf dem Gebiete der Instrumentalmusik (zwei Sinfonien in D-moll und B-dur, zwei Ouvertüren [Festouvertüre, „Richard III.“], drei Serenaden für Streichorchester in C-dur, F-dur, D-moll, sechs Streichquartette, zwei Trios, Konzerte, Capriccios usw. für Violine, Violoncello, Werke für Klavier [„Visegrad“, „Phantasiebilder“, „Dithyrambe“, „Wanderskizzen“, „Lieder der Großmutter“ usf.]). Er vereinigt klare Gedankenfolge, organische Gliederung, schöne, flüssige Form mit den blühenden Farbentönen und der warmen Empfindung der Romantik, welche vielfach an Schumann, zuweilen an Franz Schubert gemahnt. Ferner Max Seifriz, geboren zu Rottweil in Württemberg am 9. Oktober 1827, Schüler von Thomas Täglichsbeck (1799—1867), Violinist bei dem Fürsten von Hohenzollern in Hechingen 1841, später von 1854—1869 in Löwenberg, dazwischen in Zürich, seit 1869 in Stuttgart, wo er am 20. Dezember 1885 starb, ein denkender Musiker, der sich keiner Richtung ausgeliefert hat, vielmehr bei den Modernen wie bei den Alten in die Schule gegangen ist, von jenen die farbenreiche Instrumentation und das Streben nach poetischem Gehalte, von diesen das rechte Maßhalten und die Achtung vor den Gesetzen der Formschönheit sich angeeignet hat und eben darum trotz mancher Anklänge an die neudeutsche Schule der Geistesrichtung der Mendelssohn-Schumannschen Gruppe zugehört (Sinfonie, Ariadne auf Naxos, Ouvertüre und Musik zur „Jungfrau von Orleans“, Männerchöre).

6. Johannes Brahms[1]).

1. Johannes Brahms ist zu Hamburg am 7. Mai 1833 geboren. Sein Vater, Johann Jakob Brahms, Sohn eines Gast-

[1]) H. Deiters, Johannes Brahms. 2 Hefte. Leipzig I. 2. Aufl. 1898. II. 1898 (Sammlung musik. Vortr. Nr. 24 u. 63.) — H. Reimann, Johannes Brahms. Berlin. o. J. (1898). 3. Aufl. 1903. — J. V. Widmann,

Digitized by Google

wirtes in Heide, hatte aus innerem Drange den Musikerberuf ergriffen und es zum Kontrabassisten im Orchester des Stadttheaters zu Hamburg gebracht. Die Mutter, Johanna Henrika Christiane geb. Nissen, war eine einfache Frau von gediegener Herzensbildung. Sie starb 1865. Ihrem Andenken ist das „Deutsche Requiem" geweiht.

Der Knabe verriet schon früh eine ungewöhnliche musikalische Begabung, weshalb ihm der Vater einen gediegenen Musikunterricht zu verschaffen suchte. Der erste Klavierlehrer war O. Cossel, ein sehr tüchtiger Schüler von Eduard Marxsen.

Dieser selbst, geb. am 23. Juli 1806 zu Nienstädten bei Altona als Sohn des dortigen Organisten, war, nachdem er von Clasing in Hamburg die erste musikalische Bildung empfangen hatte, nach Wien gegangen, um bei Seyfried und Bocklet tiefere Studien zu machen, und erfreute sich, nach Hamburg zurückgekehrt, als Musiklehrer eines bedeutenden Rufes (seit 1875 königlicher Musikdirektor, † 1887 in Altona).

Der vielbegehrte Mann entschloß sich erst zögernd, den Schüler anzunehmen, widmete sich ihm jedoch, als er mit steigender Bewunderung das „große, eigenartig-tiefe Talent" in ihm erkannte, mit voller Hingebung, um in ihm für die Kunst „einen Priester heranzuziehen, der in neuer Weise das Hohe, Wahre, ewig Unvergängliche in der Kunst predige, und zwar durch die Tat selbst"[1]). Es war namentlich die „seltene Schärfe des Denkens", die den Lehrer an dem Schüler fesselte.

Mit 15 Jahren trat der angehende Künstler zum ersten Male

Johannes Brahms in Erinnerungen. 2. Aufl. Berlin 1898. — A. Dietrich, Erinnerungen an Johannes Brahms. Leipzig 1898. — [G. Ophüls, Brahms-Texte. 2. Aufl. 1908.] — L. Mesnard, Etude de critique musicale. — Müller von Aichholz, Ein Brahms-Bilderbuch. 1905. — Briefsammlungen gaben heraus: M. Kalbeck (1907), W. Altmann (1907), R. Barth (1907), Andr. Moser (1908). — Die meisten biographischen Arbeiten (zu erwähnen sind noch: R. v. Leyen, J. Brahms als Mensch und Freund. 1908; G. Jenner, J. B. als Mensch, Lehrer und Künstler. 1905; H. Imbert, J. Brahms; Fl. May, The life of Br. 2 Bde. 1905; W. Pauli, J. Brahms. 1907) sind als solche überflüssig gemacht worden durch das grundlegende Werk von Max Kalbeck, Joh. Brahms. I. 1904. II. 1. 1908. II. 2. 1909. — Thematisches Verzeichnis der bisher im Druck erschienenen Werke von Johannes Brahms. 2. Aufl. Berlin 1902. — W. A. Thomas-San-Galli, Joh. Brahms. 1906.

[1]) Aus einem Briefe an La Mara, s. Mus. Studienköpfe a. a. O. III, 244.

Digitized by Google

öffentlich im Konzert auf (21. September 1848). Im Jahre 1853 wagte er in Gemeinschaft mit dem ungarischen Violinspieler Eduard Remenyi[1]) eine Konzertreise. Diese führte ihn unter anderem nach Göttingen, wo Josef Joachim, damals erst 22 Jahre alt, aber schon als einer der ersten Violinspieler anerkannt und gefeiert, angestellt war. Dieser wurde von der Person wie von dem Spiele und den Tondichtungen des jungen Brahms wunderbar berührt. Er nannte ihn „eine Natur, rein wie Demant, weich wie Schnee", und fand in seinen Kompositionen „so viel fertiges Bedeutendes", wie er es noch bei keinem Kunstjünger seines Alters getroffen habe[2]). Von da ab hatten sich die beiden Künstler fürs Leben gefunden. Jene Reise führte Brahms auch nach Weimar, wo er mehrere Wochen Liszts Gast war. Joachim hatte ihn dringend an Robert Schumann gewiesen, und dies veranlaßte ihn, den Meister in Bonn zu besuchen. Robert Schumann nahm den jungen Künstler zuerst etwas zurückhaltend auf; wie oft ja mochte es vorkommen, daß halbe oder auch ganze Talente bei ihm anklopften, um ein empfehlendes Wort von ihm zu erlangen, wie selten aber, daß einmal ein Genie darunter war! Hier war ihm eines unter die Augen getreten: mit jedem neuen Stücke, das Brahms dem Meister vorspielte, wuchs dessen Interesse und Begeisterung. „Am Klavier sitzend", erzählt Schumann, „fing er an, wunderbare Regionen zu enthüllen. Wir wurden in immer zauberischere Kreise hineingezogen. Dazu kam ein ganz geniales Spiel, das aus dem Klavier ein Orchester von wehklagenden und lautjubelnden Stimmen machte. Es waren Sonaten, mehr verschleierte Sinfonien, — Lieder, deren Poesie man, ohne die Worte zu kennen, verstehen würde, obwohl eine tiefe Gesangsmelodie sich durch alle hindurchzieht, — einzelne Klavierstücke, teilweise dämonischer Natur von der anmutigsten Form, — dann Sonaten für Violine und Klavier, — Quartette für Saiteninstrumente, — und jedes so abweichend vom anderen, daß sie jedes verschiedenen Quellen zu entströmen schienen. Und

[1]) Er hieß eigentlich Ed. Hoffmann und war 1830 in Ungarn geboren. Die Teilnahme an der Revolution 1848 zwang ihn, nach Amerika zu gehen. Als vortrefflicher Geiger kehrte er 1853 nach Europa zurück, wirkte mit Liszt und Brahms zusammen und ging dann nach London, später nach Paris. Er starb am 15. Mai 1898 in San Francisco. Vgl. die englische Biographie von Kelley und Upton. 1906.

[2]) H. Ehrlich, Aus allen Tonarten. Berlin 1888. S. 74.

Digitized by Google

dann schien es, als vereinigte er, als Strom dahinbrausend, alle wie zu einem Wasserfall, über die hinunterstürzenden Wogen den friedlichen Regenbogen tragend und am Ufer von Schmetterlingen umspielt und von Nachtigallenstimmen begleitet. Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen im Chor und Orchester ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbarere Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor. *Möchte ihn* der höchste Genius dazu stärken, wozu die Voraussicht *da ist*, da ihm auch ein anderer Genius, der der Bescheidenheit, innewohnt. Seine Mitgenossen begrüßen ihn bei seinem ersten Gange durch die Welt, wo seiner vielleicht Wunden warten, aber auch Lorbeeren und Palmen; wir heißen ihn willkommen als starken Streiter."

Unter dem Eindrucke dieser begeisterten Worte trat Brahms am 17. Dezember 1853 in Leipzig auf. Von dem Kreise von Künstlern, der sich damals um Franz Brendel (1811—68), den Herausgeber der von Schumann begründeten „Neuen Zeitschrift für Musik" und nachmaligen Vorkämpfer der sogenannten Zukunftsmusik, sammelte, wurde der von Schumann mit so begeisterten Worten eingeführte junge Künstler mit Wärme, ja zum Teil mit Begeisterung als einer der Ihrigen begrüßt. Der großen Menge jedoch blieb er vorerst trotz der äußeren Anerkennung ein Fremdling, und auch die führenden Geister jenes Kreises empfanden instinktiv sehr bald den Gegensatz, in welchem diese Künstlerindividualität zu der von ihnen eingeschlagenen Richtung des radikalen Fortschrittes in der Musik stand.

Die kräftige Persönlichkeit, die in Brahms' Schaffen sich so unverkennbar offenbarte, imponierte nach allen Seiten. Aber die an Mendelssohns kristallhelle Formgebung und an Schumanns melodienreiche, schimmernde und gemütsinnige Tonpoesie Gewöhnten meinten doch, an Brahms jene spontane Leichtflüssigkeit der Melodie, jene Selbstverständlichkeit der dialektischen Entwickelung, jene Unmittelbarkeit und Frische der Eingebung vermissen zu sollen, die das Wahrzeichen des Genius bilden; in der tiefsinnigen Dialektik sahen sie ein mühseliges Ringen um die Form, in der Neuheit und Eigenart, womit Brahms die Formen aus den thematischen Keimen heraus entwickelte und gestaltete, empfanden sie bewußtes, gesuchtes Abweichen vom Gewohnten, grüblerische Reflexion und berechnende Arbeit. Andererseits fürchteten die Neuerer, die in romantischem Überschwange aus der musikalischen Form hinausdrängten, in der peinlich

Digitized by Google

gewissenhaften Behandlung des formalen Elementes durch Brahms das Aufkeimen einer neuen musikalischen Scholastik. Als dieser im Jahre 1859 sein Klavierkonzert in D-moll zu Leipzig vortrug, nannten die „Signale" das Werk „ein zu Grabe getragenes Produkt von wahrhaft trostloser Öde und Dürre", „ein $^3/_4$ Stunden langes Würgen und Wühlen", „eine ungegorene Masse mit einem Dessert von schreiendsten Dissonanzen und mißlautendsten Klängen".

Diese Erfahrung hat den Meister nicht entmutigt, hat ihn vielmehr zu erneuter Selbstbesinnung und zu immer tieferer Versenkung in die Formen- und Gedankenwelt Bachs und Beethovens veranlaßt, und so konnte es späterhin kommen, daß der Künstler, der seine ersten Werke mit dem Namen des E. T. A. Hoffmannschen „Kapellmeisters Johann Kreisler" bezeichnet und damit sich als begeisterten Jünger des Komponisten der „Kreisleriana" bekannt hatte, im Kampfe gegen die Ausschreitungen der Neuromantiker von den Vertretern der Form auf den Schild erhoben wurde.

Im Jahre 1854 nahm Brahms vorübergehend die Stelle eines Chordirigenten und Musiklehrers bei dem Fürsten zu Lippe-Detmold an. Bei seiner Individualität duldete die schöpferische Tätigkeit auf die Dauer den Zwang und die Gebundenheit einer festen Anstellung nicht. Um sich für die Komposition frisch und auf der Höhe zu erhalten, bedurfte er der stetigen geistigen Anregung, des ununterbrochenen, ungestörten Wachstumes, der unausgesetzten Fortbildung, der ungehemmten Arbeit an sich selbst. Er brauchte Zeit, um sich nach Bedürfnis in ein Gebiet zu versenken, in einer Arbeit auch nichtmusikalischer Art auszubreiten, seiner geistigen Individualität die von ihm jeweils als nötig empfundene Bereicherung und Ergänzung zuzuführen, Zeit zur musikalischen und allgemein wissenschaftlichen Vertiefung, eben weil er nicht ein naiv schaffender, sondern vorwiegend ein denkender Künstler war. Er brauchte Freiheit der Bewegung und Unabhängigkeit, um das, was er musikalisch zu sagen hatte, so auszudrücken, wie es seiner musikalischen Art, die eine ausgesprochen männliche war, entsprach. So hat er aus Rücksicht auf den Künstlerberuf auf alle Annehmlichkeiten verzichtet, die eine feste Lebensstellung gewährt. Auch das Glück der Ehe ist Brahms fremd geblieben. In den Jahren, da die rechte Zeit dazu war, fehlten für den gewissenhaften Mann die äußeren Bedingungen; als er sich durch seine Schöpfungen ein gesichertes

Digitized by Google

Dasein geschaffen hatte, war es zu spät. Ein tiefes Sehnen spricht aus seinen Liedern und aus so vielen seiner empfindungsschweren Melodien. Man sagt, daß er einmal im Ernst daran gedacht habe, der Forderung des Herzens nachzugeben; aber die, auf die sein Verlangen sich richtete, habe nicht gewollt.

1862 kam Brahms nach Wien, der Stadt, die durch die Erinnerung an Haydn und Mozart, Beethoven und Schubert geweiht ist. Zweimal hat ihn dort die Singakademie zum Chormeister gewählt, und unter seinem Dirigentenstabe haben die ernsten Klänge Johann Sebastian Bachs ihren Einzug in die lebenslustige Kaiserstadt gehalten. Zwar hat er auch diese Tätigkeit sehr bald niedergelegt, ebenso 1875 die Leitung der Gesellschaftskonzerte. Nur als Direktionsmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde und als Ehrenpräsident des Wiener Tonkünstlervereins blieb er gewissermaßen amtlich tätig. Im übrigen war es das Leben des unabhängigen Künstlers, das er führte, aber als solchen gerade hat ihn Wien festgehalten. Mit Ausnahme der Kunstreisen, die ihn nach dem Norden und Westen der deutschen Heimat führten, und der Sommermonate, die ihn am Rhein, in der Schweiz, in den österreichischen Bergen oder sonst wo sahen, sowie mehrfacher Reisen nach Italien, ist er in Wien geblieben. Der gemütliche Ton der Gesellschaft, die warme Empfänglichkeit für das, was er bot und schuf, ein Kreis verständnisvoller und aufopfernder Freunde, die reizvolle Umgebung, das alles berührte ihn wohltuend.

In Wien sollte er seine letzte Ruhestätte finden. Im Juli 1896 starb Clara Schumann, seine ihm teuerste Freundin. Von der Begräbnisfeier in Bonn kehrte er als kranker Mann zurück. Eine Kur in Karlsbad half wenig. Noch währte es bis zum Beginne des Frühjahrs. Am 7. März erschien Brahms im Philharmonischen Konzert, wo seine vierte Sinfonie aufgeführt wurde. Enthusiastisch war der Beifall, mit dem er überschüttet wurde. Es war der Abschied. Von treuen Händen gepflegt, entschlief er am 3. April 1897, nachdem er schwer gelitten hatte. Nahe bei Beethoven und Schubert hat ihm die Stadt Wien das Grab bereitet.

2. Als Menschen und Künstler charakterisiert Brahms jener herbe Idealismus, der ein hervorstechendes Merkmal deutschen Wesens und deutscher Kunst bildet. Streng in den Anforderungen an sich selbst, hat er bis zuletzt nicht aufgehört, seine Fähigkeiten allseitig weiter-

Digitized by Google

zubilden; das nil humani a me alienum puto war ihm leitender Grundsatz. Niemand vermißte an dem in Wissen und Können harmonisch ausgeglichenen Meister den Mangel akademischer Bildung. Vornehme Gesinnung erhob ihn über das Kleinliche in der Kunst wie in der Gesellschaft. Hinter männlicher Zurückhaltung, die es zu Gefühlsäußerungen nicht kommen ließ und eitler Zudringlichkeit oder zur Schau getragenem Brahmskultus gegenüber zu schroffer Abweisung werden konnte, verbarg sich ein tiefes Verlangen nach innigem Zusammenschlusse mit gleichgestimmten, dem Ideale zustrebenden Menschen, eine rührende, fast kindliche, überaus zartsinnig und ohne viele Worte sich bekundende Dankbarkeit und, wo Brahms einmal Freundschaft geschlossen, eine unwandelbare Treue.

So liegt auch in seiner Musik das Beste und Tiefste nicht an der Oberfläche. Brahms fordert ernstes Studium, anhaltende Hingebung, tiefes Eindringen. Seine Musik drängt sich nicht auf. Sie fesselt zunächst durch die Bedeutung und Kraft der Gedanken, durch die Neuheit der Kombinationen, die Gewähltheit ihrer Harmonik, durch die Kühnheit des Aufbaues; erst allmählich erfaßt uns die Innigkeit, Tiefe und Zartheit der hindurchklingenden Empfindung. Letztere macht sich nicht breit; Brahms liebt es, gerade da kurz abzuspringen, wo andere dem Strome der Empfindung rückhaltlos seinen Lauf lassen würden. Er hat wie in der Art, mit der er sich als Mensch gab, so in der Art der musikalischen Selbstmitteilung etwas kurz Angebundenes. Aber gerade dieses männliche Ansichhalten hat, wenn man dem Brahmsschen Genius einmal ins Auge geschaut hat, etwas ungemein Ergreifendes und Imponierendes. Denn die Träne, die der starke Mann verstohlen im Auge zerdrückt, ergreift uns tiefer als die laute Wehklage des schwachen Weibes. Hat die Brahmssche Musik für manchen beim ersten Hören etwas Schroffes, den Oberflächlichen hart und streng Abweisendes und somit scheinbar wenig Einnehmendes, so ist sie dafür frei von jeder Weichseligkeit.

Des Meisters Melodik ist durchaus individuell. Ausdruck, sprechende Kraft ist es, worauf es ihm vor allem ankommt. Brahms läßt die Melodie häufig wie J. S. Bach hinter der Harmonie, hinter dem kontrapunktischen Gewebe nur gleichsam hindurchschimmern als Seele des Ganzen, so daß sie nur dem vernehmlich ist, der nicht bei den Äußerlichkeiten stehenbleibt, sondern in die Tiefe dringt.

Digitized by Google

Wo die Melodie zur singenden Oberfläche der Harmonie wird, da ist sie voll, und bezeichnend, wahr und fesselnd; niemals wird sie bloßes Ornament und auch nur selten breitet sie sich aus. Niemals erscheint sie selbstgefällig oder gefallsüchtig.

Die Harmonie ist vorzugsweise polyphon gedacht und behandelt, seltener als das Element der Farbe, des Ausdruckes, der Deklamation. Brahms geht darin ab und zu hinter die Zeit des Generalbasses zurück. Es erklärt sich daraus, daß es *in seinen* großen Tonschöpfungen vor allem die Chöre sind, denen die unmittelbar überzeugende und packende Kraft, die sieghafte Wirkung eignet; sie gemahnen in ihrer hochgetürmten Pracht, in ihrem massigen, dichtgeordneten und doch lebendig durcheinanderwogenden Stimmenbau an die Chorsprache eines Lassus („Triumphlied" op. 55, „Schicksalslied" op. 54, „Nänie" op. 82 usf.). Die Orchestersätze dagegen klingen zuweilen spröde; es fehlt den führenden Stimmen an der siegenden Übermächtigkeit, an der durchdringenden Schneidigkeit, und sie klingen nicht scharf und leuchten nicht hell genug aus dem Chore der an dem Aufbaue des Tonwerkes mitarbeitenden Stimmen heraus. Diese treten zu gleichartig, zu selbständig, zu chormäßig mit hervor. Nicht bloß den führenden Stimmen, auch den Hauptgedanken wohnt nicht immer das musikalische Übergewicht und die plastische Kraft, die monumentale Großheit inne, die ihnen bei dem Ringen der Gegensätze den endlichen Sieg von vornherein als etwas Selbstverständliches sichert. Daher tragen manche seiner großangelegten Orchesterkompositionen einen elegischen Zug. So nahe Brahms in seinen vier Sinfonien (C-moll op. 68, D-dur op. 73, F-dur op. 90, D-moll op. 98) seinem Vorbilde Beethoven (dem er besonders in seiner Rhythmik und seiner wunderbaren Figurierungskunst nahesteht) in Hinsicht des Gedankenreichtumes, der Tiefe der Konzeption und Strenge der musikalischen Logik kommt, so steht er ihm doch in der dramatischen Gewalt und Schlagkraft nach. Es kommt zum gewaltigen Aufmarsche, zum kraftvollen Ansturme, aber manchmal nicht zum Schlagen, zum Ausbruche des Konfliktes. Wo der Rahmen sich verengt und der Dialektik Grenzen zieht, ist die Wirkung einheitlicher, kräftiger und voller (Serenade für großes Orchester D-dur op. 11, für kleines Orchester A-dur op. 16, Variationen über ein Thema von J. Haydn B-dur op. 56a, akademische Festouvertüre C-moll op. 80,

Digitized by Google

tragische Ouvertüre D-moll op. 81). Der tiefgründige Dialektiker, der geistvolle Gedanken spinnende Tondichter kommt am schönsten in den Werken für einzelne Instrumente mit Orchester (Klavierkonzerte in D-moll op. 15, B-dur op. 83, Violinkonzert in D-dur op. 77), in den Werken für Kammermusik (Sextette in B-dur op. 18 und G-dur op. 36, Quintett in F-dur op. 88, Streichquartette in C-moll und A-moll op. 51, 1 und 2, in B-dur op. 67, Klavierquintett in F-moll op. 34, Klavierquartette in G-moll op. 25, A-dur op. 26, C-moll op. 60, Klaviertrios in H-dur op. 8, C-dur op. 87, C-moll op. 101, in Es-dur op. 40, Violinsonaten in G-dur op. 78, A-dur op. 100, D-moll op. 108, Violoncellsonaten in E-moll op. 38, in F-dur op. 99) und in seinen zahlreichen Werken für das Pianoforte zur Geltung. Unter den Formen, die er kunstvoll, oft in wundersam graziöser Fein- und Kleinarbeit entstehen läßt, sproßt es und blüht es, entfaltet sich ein reiches, mannigfach abgetöntes, individuelles Leben. Am unmittelbarsten und im gedrängtesten Ausdrucke offenbart sich das innerste Stimmungsleben in Brahms Liedern, den mehrstimmigen wie den einstimmigen. Hier entfaltet er die ganze Empfindungsfülle und Blütenpracht der Romantik, verbunden mit feinster Kleinkunst in der musikalischen Arbeit, wie sie sich in tausend Einzelzügen, vorab in der geschmackvollen Textwahl und in der sorgfältigen Akzentuierung offenbart. Mit diesen Liedern hat Brahms dem deutschen Hause einen unvergänglichen Schatz beschert; sie sind viel zu fein, viel zu intim, um ihren ganzen Zauber an Innigkeit, Sinnigkeit, Duft und Kraft im Konzertsaale zu entfalten. In der Polyrhythmik, die gern Brahms verwendet, zeigt er auch hier den Romantiker von historischer Schulung, in den liebreizenden Bearbeitungen der Volkslieder und Kinderlieder („Sandmännchen"), in den „Ungarischen Tänzen", in den „Liebesliederwalzern" den für den historisch gerichteten Romantiker bezeichnenden Zug zur Vorzeit, zum Volke, zur Natur.

Eine eigenartige Stellung nimmt der große Künstler auf dem Gebiete der Kirchenmusik ein, wenn das, was er auf diesem Gebiete geschaffen hat, überhaupt diesen Namen verdient (fünfstimmige Motetten op. 29, vier- bis sechsstimmige op. 74, drei geistliche Chöre op. 37, Ave-Maria für Frauenchor op. 12, 23. Psalm op. 28, geistliches Lied op. 30; ein deutsches Requiem für Soli und Chor op. 48). Die musikalische Vortragsweise des Textes ist, auch wo Brahms

Digitized by Google

die alten Formen anwendet, neu und individuell. Das Schriftwort erscheint eingetaucht in die persönliche Auffassung, von ihr getragen und in die Beleuchtung persönlicher Reflexion gerückt. Dies tritt am stärksten in den „Vier ernsten Gesängen" hervor: die Wahl der Worte macht den Eindruck des persönlichen Bekenntnisses, die musikalische Interpretation nichts weniger als den Eindruck *liturgischen* Vortrages vor der Gemeinde und an die Gemeinde, *sondern* den der stillen Zwiesprache mit sich selbst im Kämmerlein abseits von der Gemeinde. Im deutschen Requiem (zum ersten Male am 10. April 1868 im Dome zu Bremen aufgeführt) hat Brahms das erste deutsche, das erste protestantische Requiem geschaffen. Es ist der moderne Christ, der darin an dem festen Stabe des ewigen Wortes göttlicher Verheißung sich von der erschütternden Erfahrung des Todes zu Glaube und Hoffnung emporringt.

Brahms steht unter dem unverkennbaren Einflusse von Beethoven und J. S. Bach, aber er ist dabei Romantiker. Die romantische Ideenfülle ist in die Zucht der klassischen Schulung eingefaßt, durch einen starkknochigen Formenbau in Schranken gehalten. Letzterer ist eigenartig, neu, nicht einfache Wiederholung oder Wiederherstellung, sondern organische Fortentwickelung und durchaus moderne Neubildung. In der Verknüpfung beider Prinzipien liegt des Meisters musikgeschichtliche Bedeutung[1]).

7. Friedrich Kiel. Immanuel Faißt. Ludwig Meinardus.

An Brahms, sofern er durch sein ganzes Schaffen im Gegensatze zu einer die Grenzen bewußt deutscher Tonkunst überschreitenden Romantik die Notwendigkeit und Unentbehrlichkeit organischer, an die klassische Überlieferung anknüpfender Formgestaltung zum Bewußtsein gebracht hat, schließen wir eine Gruppe von Tonmeistern an, die mit ihm das gemein haben, daß die Klassiker, speziell J. S. Bach, die Grundlage und den Ausgangspunkt ihres Schaffens bilden, von ihm aber darin abweichen, daß die Klassiker auch für

[1]) Dieser ungemein fesselnde Entwickelungsprozeß von Brahms' künstlerischer Wesenheit bleibt im einzelnen noch darzustellen. Auch das sei wenigstens erwähnt, daß die neudeutsche Schule den Meister, der niemals ein rechtes Verhältnis zu R. Wagner gewinnen konnte, ablehnte, und daß H. Wolf, um wenigstens ihn zu nennen, Brahms mit grimmigem Hasse verfolgte, eine Erscheinung, die aus der Psychologie ihrer Zeit heraus unschwer zu erklären ist.

Digitized by Google

die Formgebung selbst, für die musikalische Sprache, die sie reden, die maßgebenden Vorbilder sind, denen sie die persönliche Eigenart unterordnen. Sie treten aus dem Bannkreise der Romantik heraus. Ihre ganze Kunstauffassung rückt sie näher an den Klassizismus heran. Wie dieser sind sie durchaus konservativ, zuweilen sogar archaistisch gestimmt; dennoch gehören sie dem Klassizismus im engeren Sinne nicht an, sofern es nicht die Klassiker der Instrumentalmusik sind, in denen sie das Ideal ausschließlich verwirklicht sehen, ihr Blick vielmehr historisch und ästhetisch erweitert ist, ihre Kunstauffassung, wie die von Brahms, in den Begriff des Klassischen, noch heute Mustergültigen und Maßgebenden, auch die typischen Schöpfungen der vorklassischen Perioden mit einbezieht, ihr Schaffen somit ein vielseitigeres und reicheres, ein bedeutend vertieferes und selbständigeres ist, als bei den Vertretern des Klassizismus im engeren Sinne. Mit den Romantikern verbindet sie noch das, daß zwar ihr Ideal in der Vergangenheit liegt, daß sie aber nicht einfach die Vergangenheit wiederherstellen und wiederholen, sondern in die Gegenwart übertragen, mit ihrer Musik zur Gegenwart in deren Verständnis und nach deren Bedürfnis reden wollen. Daher verhalten sie sich gegen die Errungenschaften der Romantik, soweit sich diese mit ihren Anforderungen an die Form vertragen, keineswegs ablehnend, machen vielmehr ausgedehnten Gebrauch von den vermehrten und verstärkten Ausdrucksmitteln, von der reicheren Harmonik und der Kunst satterer Farbengebung.

Am liebsten möchte man sie mit den sogenannten Nazarenern in der Geschichte der religiösen Malerei vergleichen. Ihre Bedeutung und ihr Verdienst liegt vor allem darin, daß sie — dies gilt besonders von Kiel und Faißt, die zugleich als Lehrer einen weitreichenden Einfluß ausgeübt haben, — das musikalische Formgefühl geschärft, das Interesse für die Musik in weiten Kreisen geweckt und gefördert, das geschichtliche Verständnis gepflegt, Lehrer und Lernende, Hörer und Ausübende zu künstlerischem Weitblick erzogen haben.

1. In Friedrich Kiel[1]) sehen wir jenes ehrwürdige, gediegene Kantorentum in neuer Frische wiederaufleben, dem die spezifisch

[1]) E. Frommel, Gedächtnisrede im „Halleluja". Hildburghausen 1885. Nr. 3. — W. Altmann in der „Musik" 1. (Daselbst Verzeichnis aller Werke dieses Meisters, der im deutschen Süden noch so gut wie unbekannt ist.)

Digitized by Google

deutsche Tonkunst ihre Erhaltung verdankt. Schon in der äußeren Erscheinung des schlichten, treusinnigen, nur allzu bescheidenen Meisters trat das zutage. Es bezeichnet ihn, daß er nach der Aufführung seines ersten großen Werkes, des „Requiem" op. 20, dem begeisterten Hervorrufe keine Folge leistete, auch nicht leisten konnte, weil er in seiner Ängstlichkeit und Schüchternheit davongelaufen war.

Friedrich Kiel wurde am 7. Oktober 1821 zu Puderbach bei Siegen geboren als der Sohn des Schulmeisters August Kiel daselbst. Das musikalische Talent und die Gestaltungslust regten sich schon frühe; der sinnigen Mutter, einer Schweizerin, gesteht der sechsjährige Knabe: „Ich könnte alles komponieren, wenn ich es nur aufschreiben könnte!" Der Vater, der nicht einmal über eine Orgel verfügte und nur etliche Märsche und Tänze auf dem Klavier spielen konnte, war nicht imstande, dem jungen Talent aufzuhelfen. Mit elf Jahren erst lernte der kleine Autodidakt aus einem Notenbuche die Noten kennen. Der Fürst von Wittgenstein-Berleburg wurde durch den Superintendenten Kneip auf das begabte Schulmeisterkind aufmerksam gemacht. So gewann Kiel Zutritt zu dessen Hauskapelle, in welcher die Alten, besonders Philipp Emanuel Bach, Haydn und Mozart gepflegt wurden. Es erschien dem Vater als das Gegebene, daß sein Sohn Schullehrer werde. Dieser meldete sich zu Soest auf das Seminar und wurde von maßgebender Seite zu fleißiger Musikübung ermahnt. Prinz Karl von Wittgenstein-Berleburg, der Bruder des regierenden Fürsten, erbot sich ihm als Lehrer auf der Violine, und schon nach einem Jahre bewältigte der eifrige Schüler ein Konzert von Viotti. Dabei komponierte er für die Hauskapelle Ouvertüren, Sinfonien u. a. Zum Aufschreiben der Partitur fehlte die Zeit; er setzte nur die Stimmen aus und dirigierte aus dem Kopfe. Durch die Vermittelung des Fürsten wurde es ihm ermöglicht, bei dem Flötenvirtuosen und Komponisten Kaspar Kummer (1795—1870) in Koburg Unterricht im Generalbaß zu erhalten. Nach Beendigung eines dreijährigen Kursus kehrte er zurück, wurde Konzertmeister der fürstlichen Kapelle, Lehrer der Prinzessinnen, und war nach menschlichem Ermessen ein gemachter Mann. Aber je tiefer er nun in die Musik hineinkam, desto drückender empfand er, was ihm fehlte. Noch war ihm der Kontrapunkt fremd. Da lernte er Bachs „Wohltemperiertes Klavier" kennen. „Mir fiel es", schreibt er, „wie Schuppen von

Digitized by Google

den Augen; das war eine Musik, die mir bisher fremd war.“ Und doch fühlte er instinktiv, daß das die Musik sei, auf die sein Wesen angelegt war. Er gab nach langem inneren Kampfe seine angenehme Stellung auf. Der gütige Fürst ebnete ihm die Wege; es gelang Kiel, den Unterricht P. W. Dehns in Berlin zu erlangen, und in ihm, dem trefflichen Kontrapunktiker, fand er den rechten Führer (1842—1845). Nach siebenjährigem Schweigen erschien er vor dem Publikum mit 15 Kanons als op. 1 und sechs Fugen als op. 2, alle bisherigen Kompositionen, deren nicht wenige waren, verleugnend. 1862 brachte der Sternsche Gesangverein sein in der Stille ausgereiftes erstes Hauptwerk, das „Requiem“ (op. 20) zur Aufführung, und mit einem Schlage war der bescheidene Schullehrerssohn ein berühmter Mann. Nun folgte Werk auf Werk: das „Stabat mater“ für Frauenchor, Soli und Orchester op. 25 1862; der 130. Psalm op. 29 1863; „Tedeum“ op. 46 1866; eine „Missa solemnis“ 1865; das Oratorium „Christus“ 1871 und 1872; dazwischen eine reiche Fülle von Kammermusik, Trios, Quartette, Quintette usw., als Schwanengesang das zweite Requiem in As-dur. — Seit 1866 wirkte Kiel als Kompositionslehrer am Sternschen Konservatorium, seit 1870 in derselben Eigenschaft an der Königlichen Hochschule für Musik. Aus seiner Schule sind viele tüchtige Musiker hervorgegangen. Kiel starb hochangesehen am 13. September 1885. Stehen die Werke eines Brahms noch im leuchtenden Schimmer der Romantik, so muten Kiels Werke ungemein schlicht und nüchtern an; sie haben wenig Blendendes und unmittelbar Packendes[1]), aber sie fesseln durch die Tiefe und den Ernst des Gehaltes, die ungemein edle, in keuscher Zurückhaltung allen phrasenhaften Zierat verschmähende Formgebung, die strenge Gemessenheit und Wahrhaftigkeit der Gesamthaltung.

2. Gleich Kiel entstammt auch Immanuel (Gottlob Friedrich) Faißt einem Lehrerhause. Er wurde als der Sohn des Mädchenschullehrers Johannes Faißt zu Eßlingen a. N. am 13. Oktober 1823 geboren. Musikalisch gut veranlagt, erhielt er den ersten

[1]) Der Herausgeber kann sich im Hinblick auf Kiels Kammermusik u. a. m. dies Urteil des Textes nicht aneignen. Zu einer ergänzenden Charakteristik, die insbesondere des trefflichen Meisters Abhängigkeitsverhältnis zu Bach und Beethoven erschöpfend darlegte und auch der allerdings geringfügigen romantisierenden Züge in Kiels Wesen nicht vergäße, ist in einer Anmerkung kein Raum.

Digitized by Google

Unterricht im Klavierspiel von seinem Vater. Es ist der einzige eigentliche Musikunterricht geblieben, den Faißt empfangen hat. Den Knaben zog es ganz besonders zur Orgel. Schon mit neun Jahren konnte er den sonntäglichen Orgeldienst selbständig versehen. Vom Vater zum Studium der Theologie bestimmt, trat er nach wohlbestandenem „Landexamen" 1836 in das niedere theologische Seminar zu Schönthal ein. Gesang und Musik fanden unter den jungen Leuten eifrige Pflege. Für den Seminaristenchor und ein kleines Seminarorchester schuf der junge Faißt seine Erstlingskompositionen, darunter eine Sinfonie nach dem Vorbilde Haydns. Auch in Tübingen, wohin er 1840 übersiedelte, beteiligte er sich, ohne das Studium zu vernachlässigen, eifrig an den in der Universitätsstadt bestehenden musikalischen Vereinigungen und nahm sehr bald in den musikalischen Kreisen, deren Mittelpunkt der Meister des Volksliedes, Friedrich Silcher, bildete, eine führende Stellung ein. Dies bewirkte, daß er mit der Tonkunst immer inniger zusammenwuchs und in ihr mehr und mehr seinen eigentlichen Beruf erkannte. Doch genügte er zuerst der Pflicht des Gehorsams und der Pietät, indem er 1844 die theologische Dienstprüfung ablegte, ehe er den Entschluß faßte, ganz zur Musik überzugehen. Die Behörde gewährte ihm ein Stipendium auf zwei Jahre mit dem Auftrage, sich besonders dem Studium der Kirchenmusik zu widmen. Für letztere war dank der Anregung des Königs Friedrich Wilhelm IV. von Preußen, der 1843 den Domchor gegründet hatte, Berlin ein Mittelpunkt geworden. Hier wirkten Haupt, Dehn u. a. als Lehrer, hier war damals Mendelssohn, zu dem Faißt mit sehnsüchtiger Begeisterung aufschaute. Er gewann Zutritt zu dem gefeierten Meister, und dieser beriet den jungen Schwaben aufs liebenswürdigste.

Leider war Mendelssohn damals im Begriffe, ganz nach Leipzig überzusiedeln. So blieb die Berührung eine kurze. Es kennzeichnet Mendelssohns Scharfblick, daß er Faißt auf keine Schule, sondern auf das Selbststudium verwies. Diesem lag Faißt aufs eifrigste ob; die kargen Mittel ergänzte er durch Bearbeitung von Klavierauszügen; dabei lernte er, wo es zu lernen gab, in der Singakademie, der er als aktives Mitglied beitrat, in der Oper, auf der reichhaltigen Bibliothek, mit offenem Auge und Ohr. Eine Frucht seiner Studien ist die früher angeführte Abhandlung über die So-

Digitized by Google

nate. Die Rückreise von Berlin führte ihn (1846) über Leipzig, wo er abermals mit Mendelssohn zusammentraf, Dresden, Prag und Wien. Die Orgelkonzerte, die er veranstaltete, trugen ihm den Ruf der Meisterschaft im Orgelspiel ein.

Im Herbst 1846 ließ Faißt sich in Stuttgart nieder. Hier hatte er den Platz gefunden, von dem aus er eine tiefgehende und weitreichende Wirksamkeit zu entfalten berufen war. Sie galt zunächst dem aufblühenden Männergesange. Durch die Art, wie er den Stuttgarter „Liederkranz" dirigierte (1846—1856), durch die Aufgaben, die er ihm stellte, und die Energie, mit der er sie durchführte, hob er den volkstümlichen Männergesang in Württemberg auf eine höhere künstlerische Stufe, und durch seine langjährige Dirigententätigkeit im „Schwäbischen Sängerbund", zu dessen Begründern (Göppingen 1849) er gehörte und dessen Feste er lange Jahre hindurch leitete, wirkte er vertiefend auf die weitesten Kreise.

Bedeutendes leistete Faißt als Meister und Lehrer des Orgelspieles. 1855 wurde er Mitglied der Prüfungskommission für evangelische Volksschullehrer. Auf Veranlassung der Kirchen- und Schulbehörde wurde eine Schule für Kirchenmusik gegründet, in welcher jüngere Lehrer der Umgebung Stuttgarts im Orgelspiel durch Faißt weitergebildet wurden.

In hervorragendem Maße wurde seine Kraft und Sachkunde von der Kirchenkonferenz zu Eisenach in Anspruch genommen. Diese ließ in den Jahren 1852—1854 durch eine sechsgliedrige Kommission, zu der Bähr, Vilmar, Wackernagel, Daniel, Geffken und v. Tucher gehörten, den Entwurf zu einem deutschen Kirchengesangbuche ausarbeiten. Da dieses mit beigedruckten Melodien erscheinen sollte, so wurde außer v. Tucher auch Faißt in die Kommission berufen, der die Auswahl und die Redaktion der Melodien zu besorgen hatte. Das sogenannte Eisenacher Choralbuch („Die Melodien des deutschen evangelischen Kirchengesangbuchs in vierstimmigem Satze für Orgel und Chorgesang"), das im Auftrage der deutschen evangelischen Kirchenkonferenz zu Eisenach 1854 erschien war ganz wesentlich mit das Werk Faißts.

Weiter hat Faißt zur Weckung und Vertiefung des Sinnes für die klassische Kirchenmusik, und zwar sowohl für das Oratorium wie für den kirchlichen Chorgesang, in Württemberg und weit über dessen Grenzen hinaus in bahnbrechender Weise beigetragen durch

Digitized by Google

seine Tätigkeit als musikalischer Leiter des „Vereins für klassische Kirchenmusik“ in der schwäbischen Hauptstadt.

Er war es, der die großen Tonheroen Händel und Bach in die Musikwelt Stuttgarts und des Landes Württemberg einführte, ja wir dürfen sagen in der Gemeinde einbürgerte. Denn die späterhin stehend gewordene Aufführung einer der Bachschen Passionsmusiken am Karfreitag trug die volle Weihe eines Kultusaktes, obschon sie sich rein musikalisch vollzog. Dabei verfuhr *Faißt mit* streng geschichtlicher Objektivität. Durchweg war den Aufführungen die Originalpartiturinstrumentierung zugrunde gelegt, die von ihm hinzugefügte Orgelbegleitung mit größter Diskretion gesetzt.

Den eigentlichen Mittelpunkt fand Faißts Wirken in seiner Stellung als Lehrer am Konservatorium für Musik in Stuttgart, das im Jahre 1857 von Dr. Brachmann, einem kunstgebildeten Livländer, und dem hervorragenden Klavierpädagogen Sigmund Lebert (eigentlich S. Levy, 1822—1884) als „Stuttgarter Musikschule“ gegründet wurde, sich bald zum Konservatorium weiterentwickelte und für das musikalische Leben Stuttgarts und weit hinaus bestimmenden Einfluß gewann. Faißt übernahm an dieser Anstalt den Unterricht in der Komposition und im Orgelspiele, vom Jahre 1859 an die Vorstandschaft. Als Organist an der Stiftskirche, welches Amt er seit 1865 versah, nachdem er schon mehrere Jahre hindurch als Chorregent an dieser Kirche tätig gewesen war, erwies er sich allsonntäglich als ein Meister liturgisch vollendeten, stilgerechten Orgelspieles und zeigte seinen Schülern an der eigenen Person, wie die wahre Kunst in der dienenden Unterordnung unter den Zweck des Ganzen ihre höchste Ehre sucht und ihre beste Kraft erweist. Gerade hierin wie in seinen zahlreichen Kompositionen für die Kirche verlieh ihm die Vereinigung seines künstlerischen Könnens mit guter theologischer und literarischer Bildung eine unbestrittene Überlegenheit über alle Fachgenossen.

Diese vielseitige Tätigkeit machte es dem Meister unmöglich, sich in dem Maße schaffend zu betätigen, wie er es als Künstler wünschen mochte. Viele seiner Kompositionen sind durch seine Berufstätigkeit hervorgerufen: so eine Reihe von Chorgesängen (Motetten, Kantaten, besonders kirchliche Chorgesänge für gemischte Stimmen mit und ohne Orgelbegleitung, Gesänge für Frauenchor mit Klavierbegleitung, Psalm 91 u. a.), ebenso Orgelsachen (im Schneider-

Digitized by Google

Album, Rink-Album, Töpfer-Album, Ritter-Album, in Ritters „Kunst des Orgelspiels", im badischen Präludienbuch u. a.) durch seinen Kirchendienst; Klavierkompositionen (Doppelfuge, Kanonisches Scherzo) durch seine pädagogische Tätigkeit am Konservatorium, Männerchöre („Lebewohl"[1]), Hymne „Dem Herrn", „Gesang im Grünen", „Die Macht des Gesanges", „Siegespsalm" u. a.) durch seine Tätigkeit im Schwäbischen und im Deutschen Sängerbunde. Andere verdanken ihre Entstehung bestimmten Veranlassungen, die ihn nötigten und ihm vor seinem Lehrergewissen das Recht gaben, sich einmal ganz dem Schaffen hinzugeben, so „Des Sängers Wiederkehr" (zur Enthüllung des Uhlanddenkmals in Tübingen 1873), „Schillerkantate" (zur Enthüllung des Schillerdenkmals in Marbach[2]), „Königshymne" nach Psalm 21 (zum Jubiläum des Königs Karl von Württemberg) u. a.

Es begreift sich, daß eine nach so verschiedenen Richtungen in Anspruch genommene Kraft den an sie gestellten Anforderungen nicht auf die Dauer standhalten konnte. Besonders drückend war ihm in den letzten Jahren ein Augenleiden, das ihn zwang, ein größeres Werk, die „Königshymne", seinen Töchtern frei aus dem Kopfe in die Feder zu diktieren. Schwer traf ihn 1884 der Verlust seiner Gattin, einer Tochter des Hofsängers Hambuch, die dem Menschen und Künstler das feinste Verständnis entgegengebracht hatte.

Zu den größten Triumphen, die Faißt als Dirigent feiern durfte, gehörte die Leitung der drei ersten schwäbischen Musikfeste in Stuttgart 1885, 1888, 1891. Doch bald schwand seine Kraft, und als er am 5. Juni 1894 heimgehen durfte, war der Tod für ihn Erlösung.

In der Komposition, zumal für die Kirche, ist sein Ideal der alte Bach, Grunderfordernis des musikalischen Kunstwerks ist die harmonische Begründung, die strenge Logik der Gedankenfolge und die polyphone Gestaltung. Mit diesen Anforderungen weiß Faißt Mendelssohnsche Anmut und Leichtigkeit der Form zu verbinden. Seine Schule ging in erster Linie darauf aus, den angehenden Komponisten mit dem geschlossenen Formbegriffe und dem strengen Satze völlig vertraut zu machen und ihn durch ernste Zucht zur Freiheit des Schaffens

[1] Beim Düsseldorfer Sängerfeste 1852 mit dem Preise gekrönt.
[2] Preiskomposition.

Digitized by Google

zu führen. So sind denn auch aus seiner Schule nicht bloß tüchtige Kirchenkomponisten des strengen Stils, wie Tod, Seyerlen, F. Kraus, F. Fink, sondern auch modern gerichtete Komponisten, wie Linder, Krug-Waldsee, Adam u. a., hervorgegangen, welche, ob sie auch der neudeutschen Richtung zugetan sind, doch das solide musikalische Rückgrat, das Faißts Schule ihnen verliehen hat, nirgends verleugnen. Zu Faißts unmittelbaren Schülern gehören Karl Friedrich Armbrust, sein Schwiegersohn, Orgelvirtuos gediegenster Richtung, geb. 1849 zu Hamburg, seit 1869 Organist an der Petrikirche daselbst, † 1897; Reinhold Seyerlen, ursprünglich Theologe, geb. zu Stuttgart 1848, Professor des Orgelspiels und der Komposition am Konservatorium zu Stuttgart und Orgelmeister von feinem, kirchlich geschultem Geschmacke, wie er immer seltener wird, † 27. November 1897; speziell im Orgelspiele von Faißt vorbereitet ist der vortreffliche Liederkomponist Otto Scherzer, geb. 1821 zu Ansbach, im Violinspiele Schüler von Molique, 1838—1854 Violinist am Hoforchester zu Stuttgart, 1854 Professor am Konservatorium zu München, 1860 bis 1877 Universitätsmusikdirektor in Tübingen, nach seiner Pensionierung in Stuttgart, wo er am 23. Februar 1886 starb (Choralfigurationen op. 5).

3. Ludwig Friedrich Meinardus wurde am 17. September 1827 zu Hooksiel an der oldenburgischen Küste geboren. Sein musikalisches Bedürfnis fand in der Jugend wenig Unterstützung. Er lernte etwas Cellospiel und versuchte sich in der Komposition, ohne darin Unterricht empfangen zu haben. Im Jahre 1846 besuchte er, von Schumann ermuntert, das Konservatorium in Leipzig, zog es aber nach kurzer Zeit vor, bei dem Kapellmeister Aug. Ferd. Riccius (1819—1886) Privatunterricht zu nehmen (1847—1849). Später wollte er in Berlin weitere Studien machen, mußte jedoch 1850, wohl aus politischen Gründen, die Stadt verlassen. Er nahm seine Zuflucht zu Liszt in Weimar, der sich seiner fördernd annahm, und war als Theaterkapellmeister an verschiedenen Orten tätig, so in Erfurt und Nordhausen. Das Bedürfnis, seine Kenntnisse zu vertiefen, führte ihn abermals nach Berlin, um unter der Leitung von A. B. Marx zu studieren. Nachdem er 1853—1865 die Singakademie zu Glogau mit Erfolg dirigiert hatte, wurde er an das Konservatorium zu Dresden berufen (1865). 1874—1885 lebte er in Hamburg und übte als Musikreferent des „Hamburger Korrespon-

Digitized by Google

denten" einen bedeutsamen Einfluß auf das dortige Musikleben aus. Prinzipielle Differenzen mit der Redaktion hatten die Folge, daß er aus dieser Tätigkeit ausschied und nach Bielefeld übersiedelte. Hier lebte er, noch mannigfach als Komponist tätig, bis zu seinem Tode, der am 10. Juli 1896 erfolgte.

Als Komponist entfaltete er seine Hauptkraft auf dem Gebiete des Oratoriums. Das Lutherjubiläum 1883 veranlaßte an vielen Orten die Aufführung des „Luther in Worms" und trug seinen Namen in weite Kreise. Die Mehrzahl seiner Werke (außer den Oratorien [s. u.] noch Chorballaden: „Rolands Schwanenlied", „Frau Hitt", „Die Nonne", „Jung Baldurs Sieg"; ein „Passionslied", „Deutsche Meßgesänge", zwei Hefte biblische Gesänge, drei Hefte „In der Stille", religiöse Andachtslieder; zwei Sinfonien, Kammermusikwerke, viele zum Teil zarte und innige Lieder) blieben auf einen engen Kreis beschränkt. Meinardus ordnet das melodische Prinzip dem harmonischen und polyphonen unter und verschmäht zu sehr allen äußeren Reiz, um bei dem großen Publikum durchzudringen. Er geht in seiner Melodiek und Harmonik einsame Wege, seine Musik trägt daher einen intimen Charakter, sie fordert liebevolles Eingehen auf die Sonderart des Komponisten, bietet aber dem, der sich näher mit ihr beschäftigt, im einzelnen viel Schönes und Erbauendes, namentlich in den kleineren Formen, wie im Liede[1]).

8. Außerdeutsche dem Kreise der Romantiker verwandte Meister.

Den deutschen Romantikern reihen wir noch einige bedeutende außerdeutsche Tonmeister an, die zwar in keiner ausdrücklichen Beziehung zu jenen oder einem ihrer geistigen Führer stehen, noch noch weniger durch dieselben bestimmt sind oder von ihnen die Richtung ihres tonkünstlerischen Schaffens empfangen haben, sich vielmehr als künstlerische Individualitäten von durchaus selbständiger Eigenart und scharf nationalem Gepräge darstellen, wohl aber in der Grundstimmung und Gesamthaltung ihres musikalischen Schaffens wie in einer Reihe von Einzelzügen so viel Verwandtschaft mit der

[1]) Auch auf dem Gebiete der Musikgeschichtschreibung hat sich Meinardus mehrfach, freilich ohne dauernden Erfolg, versucht. Vgl. das Verzeichnis seiner Arbeiten in Riemanns Lexikon.

Digitized by Google

Romantik überhaupt und mit den deutschen Romantikern insbesondere erkennen lassen, daß wir sie zu den letzteren im weiteren Kreise als Geistes- und Schaffensverwandte stellen dürfen, um so mehr, als sie sowohl persönlich wie durch ihre Werke das Musikleben in Deutschland in bedeutendem Maße beeinflußt und befruchtet haben und ihrerseits durch dasselbe vielfach angeregt und bestimmt worden sind. Dies gilt ganz besonders von Anton Rubinstein, der *überdies* die deutsche Schule durchlaufen hat (bei Dehn).

1. Mit Schumann, der die deutsche Musikwelt auf ihn hingewiesen hat, ist innerlich nahe verwandt der feingestimmte, poesievolle Friedrich Chopin[1]). Auch ihm, wie Schumann, ist die Musik eine bedeutungsvolle Sprache, ein Mittel der Selbstmitteilung. Die Wahl der Motive, deren Verknüpfung und Entwickelung ist durch das Bemühen bestimmt, die in ihm wogende Stimmungswelt zu gestalten. So greift Chopin unwillkürlich, um sich auszusprechen, nach dem Ungewohnten, Fremdartigen. Seine Musik trägt im höchsten Grade das Gepräge des Persönlichen. Aber vor allen Ausschreitungen bewahrt ihn, wie Schumann, ein feines Formgefühl; an seinen Gebilden entzückt neben dem reichen Stimmungsgehalte die liebenswürdige Grazie der Formgebung. Frédéric François Chopin wurde am 22. Februar 1810 in dem Dorfe Zelazowa Wola bei Warschau geboren, wo der Vater Nicola Chopin, Franzose, später Lehrer an der Artillerieschule zu Warschau, als Erzieher stand. Die Mutter, Justine Kryzanowska, war Polin. Die Familie liebte das polnische Vaterland mit schwärmerischer Innigkeit. Schon frühe zeigte der kleine Chopin ungewöhnliche Anlagen zur Musik und besonders eine große Begabung für das Klavierspiel. Die Ausbildung des Knaben in

[1]) M. Karasowski, Friedrich Chopin. 3. Aufl. Dresden 1881. — F. Liszt, Frédéric Chopin (1879). Deutsch von La Mara. Leipzig 1880. — Derselbe, Chopins Individualität. Leipzig 1880 (Samml. mus. Vortr. Nr. 19). — A. Niggli, Chopins Leben und Werke. Leipzig (Samml. mus. Vortr. Nr. 9). — F. Niecks, Chopin as a man and a musician. London und Neuyork 1888. (Hauptwerk: deutsch von W. Langhans 1890.) — H. Leichtentritt, Fr. Chopin. (In Riemanns „Ver. Musiker".) 1905. — J. Klecynski, Fr. Chopin, de l'interprétation de ses œuvres. 1880 (1906); deutsch 1898 erschienen. — W. A. Thomas-San-Galli, Musikal. Essays. Halle 1908. Anderes s. in Riemanns Lexikon. — Friedrich Chopins Werke. Herausgegeben von W. Bargiel, Joh. Brahms, A. Franchomme, Franz Liszt, Karl Reinecke, Ernst Rudorff. Leipzig. Breitkopf & Härtel. 1896 ff. — Ein thematisches Verzeichnis von Chopins Werken erschien 1888 bei Breitkopf & Härtel.

Digitized by Google

der Musik vertraute der Vater seinem Freunde Josef Xaver Elsner (1769—1854)[1]), einem sehr tüchtigen Musiker, der das Konservatorium in Warschau leitete, an. Dieser erkannte mit scharfem Blicke die Eigenart des talentvollen Schülers und hütete sich sorgfältig, diesem die Entwickelung des zarten Sinnes für Poesie durch pedantisches Dreinfahren zu zerstören. Er begnügte sich damit, dem begabten Jünger eine gute Schule zu geben und den hochstrebenden Geist vor Verirrung zu hüten, ohne ihm den Zwang der Schablone aufzubürden. Ein Ausflug nach Berlin (1827) und ein anderer im Jahre darauf nach Wien, Prag, Teplitz und Dresden erweiterte nicht bloß den Gesichtskreis des jungen Künstlers, sondern brachte ihn zur Erkenntnis seiner selbst und zur richtigen Würdigung der ihm verliehenen eigentümlichen Begabung.

Im Jahre 1830 verließ Chopin sein geliebtes Polen. Sein Ziel war Paris. Der Weg dahin führte ihn über Breslau, Dresden, Prag, Wien, München und Stuttgart. Ende September 1831 traf er in Paris ein, das dem des Vaterlandes Beraubten zur zweiten Heimat wurde. Hier sammelten sich die Flüchtlinge des polnischen Aufstandes, und Paris wurde der Herd und Mittelpunkt aller auf die Befreiung des unglücklichen Landes gerichteten Gedanken und Bestrebungen. Im Kreise der Freunde, die sich um ihn vereinten, darunter Liszt, Berlioz, Meyerbeer, Heine, Heller, Balzac, der Violinist Ernst, war Chopin bald zu Hause. Aber in der eigentlichen Künstlerwelt fand seine eigenartige, die Außenwelt meidende Natur vorerst nur wenig Verständnis und Anklang. Nur Franz Liszt mit seinem scharfen, für alles Echte offenen Blicke und Robert Schumann, der ihm Geistesverwandte, erkannten den Genius in dem Manne, an dessen Spiele noch der akademisch-vornehme Kalkbrenner „viele Fehler" auszusetzen hatte. So blieb Chopins Domäne, wenn er auch zuweilen noch in öffentlichen Konzerten auftrat, der geistreiche Salon. Und das war wieder gut für die Entwickelung und Stärkung seiner geistigen Kräfte: vor dem Kreise der Eingeweihten, die ihn nahmen, wie er war, konnte er sich geben, wie er sich fühlte. — Von entscheidendem Einflusse auf Chopins Leben wurde

[1]) Er spielt unter den Begründern der polnischen Musikschule eine Rolle durch seine Schriften über die Fügsamkeit der polnischen Sprache für die Komposition und über ihre Metrik. Als Opernkomponist hat er sich mehrmals betätigt: „Leszek der Weiße", „König Zotiteck" u. a. m.; auch viele kirchliche Werke.

Digitized by Google

seine Begegnung mit George Sand, deren Umgang ihn zum Schaffen anregte und in sein inneres Leben eine mächtige Bewegung brachte. Die geistvolle Dichterin begleitete den Künstler, als er 1838 durch ein beängstigendes Brustleiden genötigt war, im Süden, auf der Insel Majorka, Aufenthalt zu nehmen, und ließ ihm sorgfältige Pflege angedeihen. Kurz vor seinem Hingange erfolgte ein jäher Bruch des Verhältnisses, der Chopins Herz aufs tiefste verwundete. Sich über die Gefahr, in der er stand, täuschend, machte er noch eine Konzertreise nach London, die sich bis nach Schottland ausdehnte. Gebrochen kam er nach Paris zurück, wo er am 17. Oktober 1849 starb. Seine Totenfeier verklärten die hehren Klänge von Mozarts Requiem.

Gemäß seiner Begabung war und blieb Chopin der Dichter des Klaviers, im Vortrage wie in der Komposition. Sein Spiel war nicht für den Konzertsaal geschaffen, da es ein viel zu intimes Gepräge trug; er spielte mit der individuellsten Auffassung und Ausprägung des Einzelnen und zog sich deshalb von solchen, die den feinen Wendungen seines Spieles nicht folgen konnten, den Vorwurf der Willkür zu.

Auch seine Werke, die nahezu ausschließlich dem Klaviere gelten, verlangen ein tiefeindringendes Verständnis; sie können nur von dem gespielt werden, der sich ganz in sie hineingelebt hat. Leuchtender Glanz, tiefe Poesie und ein ergreifendes Pathos, das durch die Töne zum Herzen spricht, eine wunderbar feingestimmte Haltung, nicht frei von etwas Bizarrerie und neckischer Koketterie, charakterisieren die hochpoetischen, schlechthin einzigartigen Gebilde des Chopinschen Geistes.

Weder in formaler Beziehung noch mit Rücksicht auf die Harmonik und einzelne Wendungen hat sich Chopin jemals an ihm vorausgegangene Künstler gebunden. Er ist in beiden Richtungen vielleicht der subjektivste aller Romantiker gewesen, einer, der unbekümmert um jedes Herkommen schuf. Chopin kennt in seiner Kunst nichts Stereotypes, der Reichtum an neuen Wendungen ist erstaunlich wie seine harmonische Kraft und Fülle in jedem Zuge fesselnd und geistreich. Seine Werke sind in der sorgsamen Ausgestaltung des einzelnen viel mehr Resultat peinlichsten Erwägens und Nachdenkens, als sie zu sein scheinen, wie denn der Meister nur langsam arbeitete und stetig an seinen Entwürfen feilte.

Digitized by Google

Es ist grundfalsch, in Chopin nur den weltschmerzlerischen, elegischen Poeten sehen zu wollen; seine Werke umfassen eine schier unendliche Fülle des Gefühlsausdruckes. Von seiner Klaviertechnik schlingen sich Fäden zu der Liszts hinüber, der auch in seiner Harmonik oft durch sie bestimmt erscheint. Inwieweit Chopins Chromatik etwa durch Spohr beeinflußt ist, läßt sich nicht feststellen; ein innerer Zusammenhang besteht auch zwischen Chopins B-dur-Sonate (1. Satz) und Wagners Tristanmusik: ihr gemeinsamer Urgrund ist der romantische Gefühlsüberschwang. Zum ersten Male gelangt in Chopins Musik der slawische Geist zur Aussprache; was slawische Komponisten vor ihm geschaffen hatten, war vom Idiome nationaler Kunst weit entfernt, war in die Formen und den Ausdruck der allgemeinen europäischen Musiksprache, vorwiegend aber in den der deutschen gekleidet. Durch Chopins Werk gewannen die nationalen Bestrebungen in der Tonkunst einen mächtigen Ansporn. Ihre Quellen liegen jedoch nicht ausschließlich in der Musik selbst: durch Rousseau war dem Menschen die Natur wiedergewonnen worden. Das Volkslied begann seine große Mission als Wiederherstellerin gefunden, natürlichen Empfindens zu erfüllen; Sammlungen von Volksliedern machten die Völker auf den Eigenwert ihrer Kunst aufmerksam. Parallel ging eine zweite Erscheinung, die, von der Welt Beethovenscher Gedankentiefe und Größe frei zu werden und neue Mittel des Ausdruckes zu erschließen. Das führte zur Kleinmalerei bei den Romantikern, bei Chopin. Im einzelnen blieb die Abhängigkeit von Beethoven bestehen; sie zeigt sich bei Chopin in der feinen Figurierungskunst und in seiner Meisterung der Variationentechnik. Ganz Pole ist Chopin nur in seinen Mazurken und einigen wenigen anderen Schöpfungen.

2. Anton Gregor Rubinstein[1]) ist geboren am 28. November 1829 in Wechwotynez bei Balta in Podolien.

[1]) Biographien von W. Baskin (1886), N. Lissowski (1889), Mac Arthur (1889), Swerjew (1889), E. Zabel (1892), Alb. Soubies (1895), S. Cavos-Degtarew (1895). — Vgl. J. Rodenberg, Meine Erinnerungen an A. R. 1895. — Sandra Droucker, Erinnerungen an A. R. 1904. Vgl. A. Rubinstein, Erinnerungen aus 50 Jahren. Aus dem Russischen von Ed. Kretschmann. Leipzig 1893. — Katalog der im Druck erschienenen Kompositionen Rubinsteins. Leipzig 1883. — Eine sorgfältig gearbeitete, erschöpfende Monographie über Rubinstein wäre dringend zu wünschen, vor allem im Interesse seiner heute stark in den Hintergrund gedrängten Kunst.

Digitized by Google

Bald nach seiner Geburt siedelten die Eltern nach Moskau über. Bis zum siebenten Lebensjahr erhielt er von seiner Mutter Klavierunterricht. Dann kam er unter die Leitung des trefflichen Alexander Villoing 1808—78 und machte so große Fortschritte, daß er mit acht Jahren in einem eigenen Konzerte zu Moskau auftreten konnte. 1839 reiste er mit seinem Lehrer nach Paris, spielte vor Liszt und fand überall bewundernden Beifall. Auf seinen und Meyerbeers Rat wandte er sich zu gründlicher Ausbildung in der Musik nach Berlin, wo Rubinstein unter Dehn 1844—48 eindringende Studien machte. 1848 weilte er in der Heimat und errang sich durch mehrere russische Opern („Dimitri Donskoi", „Toms der Narr", „Die sibirischen Jäger") unter seinen engeren Landsleuten hohes Ansehen. Darauf folgten Kunstreisen nach Deutschland, Frankreich, England. 1858 nach St. Petersburg zurückgekehrt, wurde er zum Hofpianisten und Konzertdirektor ernannt, 1859 zum Leiter der Petersburger Russischen Musikgesellschaft. 1862 gründete Rubinstein das Petersburger Konservatorium, das eine Pflegestätte des heimischen Musiklebens wurde. Er leitete die Anstalt selbst bis 1867. Dann folgten neue Kunstreisen, die sich zu Triumphzügen gestalteten und den Meister 1872 auf 1873 nach der Neuen Welt hinüberführten. 1887 übernahm er nach Karl Davidows (1838—89) Fortgange wieder die Leitung der von ihm gegründeten Anstalt, lebte jedoch viel auswärts, mit Vorliebe in Dresden. Rubinstein starb auf seiner Besitzung in Peterhof bei St. Petersburg am 20. Nov. 1894.

Als Schüler Dehns, unter dessen Leitung er sein Kompositionstalent ausgebildet hatte, gehört Rubinstein in gewissem Sinne der deutschen Tonkunst an. Allein er brachte in Dehns Schule eine schon so hoch entwickelte, durch Leidenschaft und einen Zug ins Große charakterisierte Eigenart mit, daß er selbst wieder eine Schule in sich darstellt. Der blendende Reichtum und Glanz der Klangfarben, die Kühnheit im Aufbaue der Formen und eine gewisse Rücksichtslosigkeit gegen den Schönheitssinn, dem er mit seinen schroffen, zackig umrissenen Tongestalten oft Starkes zumutet, um ihn mit einem Male wieder durch Offenbarungen von hinnehmendem Zauber der Schönheit zu überraschen, läßt ihn den Romantikern verwandt erscheinen, während die innige, empfindungsschwere Kantilene, deren er, wenn es gilt, Meister ist, an Chopin und Schumann, ja zuweilen sogar an Beethoven gemahnt.

Digitized by Google

Sein Schaffen erstreckte sich auf alle Zweige der Musik (Opern s. u.; fünf Sinfonien: op. 40; op. 42 „Ozeansinfonie“ in sieben Sätzen; op. 56; op. 95 „Symphonie dramatique“; op. 107; Fantasie für Orchester „Eroica“; Musikalische Charakterbilder für Orchester: „Faust“ op. 68; „Iwan IV.“ op. 79, „Don Quixote“ op. 87, dazu eine Menge geistvoller Kammermusik. Ein Lieblingsgedanke Rubinsteins war die „Geistliche Oper“, d. i. die Verwandlung des herkömmlichen „Konzertoratoriums“, bei dem „die großartigen Gestalten des Alten oder Neuen Testamentes von Herren im schwarzen Frack mit weißer Halsbinde, gelben Handschuhen, ein Notenheft vor dem Gesicht — oder von Damen in modernster, oft extravaganter Toilette — gesungen werden“, in ein wirklich dargestelltes biblisches Drama, also die Zurückführung des zum Epos entwickelten Oratoriums zu seinem Ursprunge, die Umformung des Oratoriums zum gewaltigen geistlichen Volksdrama, das natürlich, entsprechend dem erhabenen Stoffe und dem heiligen Zwecke, eine ganz andere Bühneneinrichtung forderte als die herkömmliche und gewohnte. Im Hinblicke auf solche Darstellungen schuf er die „biblischen“ Opern: „Das verlorene Paradies“, „Der Turmbau zu Babel“, „Kain und Abel“, „Das Hohelied“, „Moses“ und „Christus“. Die Verwirklichung seines Gedankens, die in Bremen geplant wurde, hat er nicht mehr erlebt. Rubinsteins Opern (neben den obengenannten seien erwähnt: „Die Kinder der Heide“ [1861], „Ferramors“ [1863], „Der Dämon“ [1875], „Die Makkabäer“ [1875], „Nero“ [1879], „Sulamith“ [1883]) haben sich auf der deutschen Bühne nicht lange halten können. Daß die besten, so „Ferramors“ und „Sulamith“, nicht ganz verschwinden, ist zu wünschen.

An ihn reihen wir an: Peter Iljitsch Tschaikowsky[1]), geb. 25. Dezember 1840 zu Wotkinsk, Gouvernement Wiátka, † 6. Nov. 1893 zu St. Petersburg, zuerst Jurist, dann unter Rubinsteins Führung Schüler, später Lehrer des Konservatoriums zu St. Petersburg, geistvoller Eklektiker von reicher Begabung und poetischem

[1]) Vgl. Modeste Tschaikowsky, Das Leben P. J. T.s. 1900. Deutsch von P. Juor 1904 (gekürzt). — Kaschkin, Erinnerungen 1896. — Tscheschichin, Versuch einer Charakteristik T.s. 1893. — J. Knorr, P. J. T. (in Reimanns „Ber. Musiker“) 1900 u. a. m. Vgl. Riemanns Lexikon. — Themat. Katalog von P. Jürgensen. Moskau 1897. — Tschaikowskys kritische Aufsätze, deutsch herausgegeben von Stümcke. Berlin 1900.

Digitized by Google

Empfinden, mit ausgesprochen nationalem Gepräge, aber häufig bemerkbarer geringer Abgeklärtheit der Gedankengänge, so daß Heterogenstes in enger Nachbarschaft steht. (Sinfonische Dichtungen „Der Sturm", „Francesca da Rimini", „Manfred"; vier Sinfonien; Opern „Der Woiwode", „Opritschnik", „Makula der Schmied" [später umgearbeitet als „Tscherewitschki"], „Eugen Onegin", „Jungfrau von Orleans", „Mazeppa", „Die Zauberin", „Pik-Dame", „Yolanthe"; das lyrische Drama „Schneewittchen"; *Kammermusik*; Lieder; wertvolle Klaviermusik, darunter Sonaten in G-dur und Cis-moll, „Die Jahreszeiten" u. a. m.)[1]).

Dritter Abschnitt.

Die Neuromantiker.

Die deutschen Romantiker haben die Musik in den Dienst der Poesie gerufen, ihre dichterische Kraft entfaltet und zur Geltung gebracht. Sie waren sich dabei bewußt geblieben, daß die Musik als die Kunst der Darstellung des Schönen in tönend bewegten Formen auch dann, wenn sie es unternimmt, eine poetische Vorstellung, eine Person, einen bedeutsamen Vorgang „auszudrücken", dies nur in symbolisierender Weise zu tun vermag durch tönende Bewegungsbilder, deren melodischer Umriß, harmonische Farbe und rhythmischer Bewegungscharakter durch möglichste Ähnlichkeit mit der Bewegungshaltung der darzustellenden Person, des nachzuahmenden charakteristischen Vorganges, der vorzuführenden Idee oder Sache unwillkürlich die entsprechende Vorstellung im Hörer hervorruft; daß die Musik jedoch niemals in der Weise „sprechen", „schildern", „malen" kann wie das Wort, dessen Klang, weil konventionell geprägt und seiner Bedeutung nach allgemein vereinbart, die Sache eindeutig bestimmt bezeichnet, demnach mit deren Vorstellung untrennbar verbunden ist. Die Tonformen, auch wenn sie noch so scharf umrissen, noch so charakteristisch gestaltet, noch so deutlich ausgeprägt sind, bleiben immer mehrdeutig, ihre Wirkung auf die vorstellende Fantasie ist niemals eine schlechthin zwingende. In

[1]) Auf die russischen Komponisten wird noch einmal im Zusammenhange zurückzukommen sein. Eine grundsätzliche Änderung der Einteilung des Buches, so wünschenswert sie an mancher Stelle wäre, vorzunehmen, hielt sich der Herausgeber nicht für berechtigt.

Digitized by Google

völlig richtiger Würdigung der Eigenart der dichterischen Wirkung, wie sie der Tonkunst im Unterschiede von der Dichtkunst zu Gebote steht, ist es den deutschen Romantikern nicht in den Sinn gekommen, den Vorgang, die Person, die poetische Idee durch Klänge unmittelbar „darstellen" zu wollen. Ihren Eindruck auf das dichterisch gestimmte Gemüt, die Wirkung auf die bewegte Innerlichkeit, die Art, wie sie sich darin spiegeln, wollten sie in Tönen wiedergeben. Das ist wiederum nur möglich in tönend bewegten, charakteristisch gestalteten, wenn noch so prägnanten, so doch immer organisch gegliederten Musikformen. Denn es ist nicht die Sache selbst, welche die Musik schildert oder darstellt, sondern ihre Vorstellung, welche sie durch ihre Wirkung auf Gemüt und Fantasie mit mehr oder weniger zwingender Kraft hervorruft, eine Wirkung, die um so sicherer ist, je charakteristischer und deutlicher ihre Formen ausgestaltet sind, je selbständiger die Tonkunst in ihren Gestaltungen verfährt, je mehr sie aus eigener Kraft und mit eigenen Mitteln ihre Formen bildet. So betont Robert Schumann, daß ihm Musik nur das sei, „was innen erklungen ist", was „aus der Tiefe der musikalischen Empfindung klingt", was, setzen wir hinzu, nach musikalischer Gestaltung verlangt und zu solcher gelangt.

Die Freude an der symbolisierenden Kraft der Musik und an der poetischen Wirkung, die sie auszuüben vermag, die Freude auch an der unwiderstehlichen Gewalt, mit der die Musik sich die vorstellende Fantasie unterwirft und deren Tätigkeit in ihren Bannkreis zwingt, konnte dahin führen, die Hauptaufgabe der Tonkunst in der poetischen Schilderung an sich zu sehen, die musikalische Gestaltung dieser Aufgabe schlechthin unterzuordnen und die Entwickelung der musikalischen Form nicht durch das Gesetz organischer Gestaltung und musikalischer Dialektik, sondern durch den Verlauf des leitenden poetischen Gedankens zu bestimmen, somit an die Stelle der sich organisch aus eigener Kraft und nach eigenen Gesetzen entwickelnden Tonform die in freiester (unter dem musikalischen Gesichtspunkte gesehen, willkürlicher) Bewegung verlaufende, dem logischen oder poetischen Gange der führenden außermusikalischen Gedanken sich mit sklavischer Unterwürfigkeit fügende Tonphrase zu setzen. An die Stelle der musikalischen Gedankenmäßigkeit und Folgerichtigkeit trat dann die logische. So entstanden also Tongebilde, deren musikalische Gestalt und Struktur nur aus dem Worte und der darüber

Digitized by Google

schwebenden Idee zu verstehen ist, Musikwerke, die somit stets der Erklärung durch das Programm bedürfen (Programmusik)[1].

Die Vorliebe für das Charakteristische, der Sinn für die symbolische Seite der Tonkunst, ihre dekorative und dramatische Kraft erscheint in besonderer Stärke bei dem französischen Volke ausgeprägt.

Der erste der Neuromantiker, welche der Tonkunst ausschließlich die Aufgabe der poetischen Schilderung, bzw. des Ideenausdruckes stellen und die musikalische Form durch diese Aufgabe schlechthin bestimmen wollen, ist der Franzose

1. Hector Berlioz[2].

Er wurde am 11. Dezember 1803 zu Côté St. André im Departement der Isère als Sohn eines Arztes geboren. Auf den Wunsch des Vaters studierte er zu Paris Medizin, trat aber, der übermäch-

[1] Es möge daran erinnert sein, daß die Nachahmung äußerer Vorgänge durch die Musik bereits Jahrhunderte früher geübt wurde; das „Virginal-Book" kennt sie, Jannequin, Math. Hermann schrieben rein vokale Schlachtgemälde u. a. m. Zur Kritik der Programmusik als solcher vgl. man H. Riemanns Darlegungen in seiner Geschichte der Musik seit Beethoven. S. 366 ff. — Als unmittelbarer Vorläufer von Berlioz in seiner Programmusik wird mit Recht Jean François Le Sueur (1760–1837) angesehen, der, wie sein Schüler, seine Kompositionen durch geistreiche schriftstellerische Arbeiten verteidigte. Seine Werke bestehen in Messen, Oratorien, Motetten, Opern usw. Über ihn schrieben Raoul-Rochette (1837), St. de la Madeleine (1841), P. O. Fouqué (Jahr?). Eine erschöpfende Würdigung des Verhältnisses zwischen Le Sueur und Berlioz harrt noch der Lösung.

[2] R. Pohl, Gesammelte Schriften von Hector Berlioz. 4 Bde. Leipzig 1864. — Derselbe, H. B., Studien und Erinnerungen. Ebenda 1884. — H. Berlioz, Mémoires. 2. Aufl. 1876. — Derselbe, Correspondance inédite. 1878. — Derselbe, Lettres intimes. (Herausgeg. von Ch. Gounod.) 1882. Den Briefwechsel zwischen B. und der Fürstin Wittgenstein gab La Mara heraus (1903). — A. Jullien, Hector Berlioz, sa vie et ses œuvres. Paris 1888. — G. Noufflard, Hector Berlioz et le mouvement de l'art contemporaine. Paris 1890. — Hippeau, Berlioz, l'homme et l'artiste. 3 Bde. Paris 1893/95. — Derselbe, Berlioz et son temps. Paris 1892. — Ernst, L'œuvre dramatique de H. B. Paris 1884. — F. Liszt, Berlioz und seine Haraldsinfonie. Leipzig 1881 (S. m. B. Nr. 35 und 36). — M. Brennet, Deux pages de la vie de Berlioz. Paris 1889. — J. G. Prodhomme, H. Berlioz. 1905. (Deutsch von L. Frankenstein. 1906). — Tiersot, H. Berlioz et la société de son temps. 1903. — Derselbe, Les années romantiques (1819–42), Correspondance d'H. B. 1907. — A. Bosschet, La jeunesse d'un romantique (H. B. 1803–1831). 1906. — R. Louis, H. Berlioz. 1904. — Die Gesamtausgabe der Werke durch Malherbe und Weingartner erscheint bei Breitkopf & Härtel.

Digitized by Google

tigen Neigung zur Musik folgend, in das Konservatorium ein und verschaffte sich, da ihm der Vater seine Unterstützung entzog, die nötigen Mittel als Choriſt am Théâtre du Gymnase. Als Musiker ging er sehr bald eigene Wege, die den Bahnen des Unterrichtes am Konservatorium wenig entsprachen. Nachdem er sich schon durch die Ouvertüren „Waverley", die „Fehmrichter", die „Sinfonie fantastique, épisode de la vie d'un artiste" und eine Messe mit Orchester bekannt gemacht hatte, errang er mit der Kantate „Sardanapal" 1830 den Römerpreis und erhielt ein Reiseſtipendium für Italien. Nach Paris zurückgekehrt, gab er eine Reihe von Werken heraus, welche eine scharfkantige Individualität bekundeten (Sinfonie „Lélio ou retour à la vie", Ouvertüre zu „König Lear", die Sinfonie „Harold in Italien" 1834; die Opern „Benvenuto Cellini" 1838, „Beatrice und Benedikt", „Die Eroberung Trojas", „Die Trojaner in Karthago"; die Sinfoniekantate „Romeo und Julie", die dramatiſche Legende „Fauſts Verdammnis", die biblische Trilogie „Die Kindheit Chriſti" [1. Der Traum des Herodes, 2. Die Flucht nach Ägypten, 3. Die Ankunft in Sais]; das „Requiem" [1837], eine Trauer- und Triumphsinfonie zur Einweihung der Siegessäule 1840, die Kantate für Baßsolo, Chor und Orchester „Der 5. Mai" auf Napoleons Todestag u. a.).

Seine Werke fanden wenig Anklang, sie wurden nirgendwo verstanden, und auch in Deutschland, wohin er zweimal Reisen machte [1]), wurde ihm nur die Anerkennung, daß er als origineller und geistreicher Komponiſt angestaunt wurde; warmer Teilnahme begegnete er nicht. Fortan lebte Berlioz in ziemlicher Zurückgezogenheit in Paris. Seine Ideen, die in der Kompoſition nicht durchschlagen wollten, brachte er als Kritiker im Journal des débats zur Geltung, und seine reiche Begabung für die Behandlung des Orchesters stellte sein 1839 geschriebenes theoretiſches Werk „Traité de l'instrumentation" [2])

[1]) Vgl. H. Berlioz, Voyage musicale en Allemagne et en Italie. Paris 1844. 2 Bde. Siehe auch die deutsche Übersetzung Pohls.

[2]) Ausgaben von Leibrock (1843), Grünbaum (o. J.), Dörffel 1864. Neubearbeitung von Frhrn. von Schwerin. 2. Aufl. 1902. Desgleichen von W. Niemann und O. Schultz (Redakt. Weingartner) 1904. Desgl. von R. Strauß (1905). Dazu Ch. M. Widor, Die Technik des modernen Orchesters. (Deutsch von H. Riemann.) 1905. — An der theoretiſchen Erforschung des Orchesterklangwesens nahm der Elsässer Joh. Georg Kaſtner (1810—1867) den ehrenvollſten Anteil. Er schrieb, ein Schüler Bertons und Reichas, 1837 seinen

Digitized by Google

in ein glänzendes Licht. Von amtlichen Stellungen bekleidete er seit 1839 die des Konservators, seit 1852 die des Bibliothekars am Konservatorium.

Als Berlioz am 9. März 1869 starb, feierten die Franzosen mit Pietät den „großen Toten" und bekannten voll Achtung, daß sie ihm nicht gerecht geworden. Seither widerfährt ihm mehr Anerkennung von seinen Landsleuten, doch ist die Gemeinde seiner Anhänger in Deutschland wohl größer als in seiner Heimat, was mit dem bedeutenden Einflusse, den Liszt, Berlioz' genialer Gefolgsmann, behauptet, und auch wohl damit zusammenhängen mag, daß Berlioz' Schaffen für das R. Wagners eine nicht geringe Wichtigkeit erlangte in der vor keiner Grenze haltmachenden Ausbeutung des Orchesterklanges als Mittel musikalischer Charakteristik. In Paris wurde ihm 1886 ein Denkmal errichtet.

Berlioz knüpft formell an die 9. Sinfonie von Beethoven an und bildet ein Mittelding zwischen Oper und Sinfonie aus, die Sinfoniekantate, d. h. eine Verbindung von Vokal- und Instrumental-, Solo- und Ensemblesätzen, die unter dem einheitlichen Gesichtspunkt einer bestimmten poetischen Idee zu einem Ganzen zusammengefaßt werden. Wie berechtigt und wie wenig dem Wesen der Musik widersprechend dieser Gedanke an sich ist, haben uns manche ähnliche Werke der Klassiker bewiesen, wie die Pastoralsinfonie und die 9. Sinfonie. Während aber bei den Klassikern die Mottos der einzelnen Sätze und die Überschriften des Ganzen nur den Rahmen bezeichnen wollen, innerhalb dessen die Musik sich nach ihren eigenen Gesetzen und mit den ihr eigenen Mitteln ausbreitet, so daß das einzelne Stück vom rein musikalischen Standpunkte aus fertig, einheitlich geschlossen und verständlich ist; während bei Beethoven und auch noch bei Schumann (Nachtstücke u. a.) die charakteristischen Laute des Objekts, die Naturlaute, nachgeahmt werden, damit die Beziehung zwischen der musikalischen Stimmung und dem vorgestellten Objekt erhalten und durch diese unwillkürliche Erinnerung an zwei dieselbe Stimmung erzeugende Ursachen, die musika-

„Traité général d'instrumentation", das eine Grundlage für Berlioz' Werk abgab. Bald folgten andere Werke: „Cours d'instrumentation considéré sous les rapports poétiques et philosophiques" (1839) u. a. m. Das Leben des auch als Komponist bemerkenswerten Mannes wurde durch H. Ludwig (von Jan) beschrieben (3 Bde. Leipzig 1886).

Digitized by Google

lische und die poetische, eine um so intensivere Gesamtwirkung erzielt werde, dient bei Berlioz die Musik zum äußerlichen Nachschildern und Abmalen der vorgestellten Gegenstände und Erlebnisse selbst, d. h. sie verläuft in realistischer Tonmalerei. Es entsteht eine Reihe von nur durch das äußerliche Band der im Programme angegebenen Vorstellungen zusammengehaltenen Charakter- und Situationsbildern, die mit drastischer Schärfe ausgeführt sind. Die Musik leistet in der Treue des Kolorits, im Reichtume der Farbenpracht, in der Schärfe der Beleuchtung und Sicherheit der Zeichnung vorher noch nie Erreichtes; aber es fehlt ihr die organische Einheit und damit die musikalische Seele: es sind einzelne Glieder, die sich nicht zu einem einheitlichen und aus sich selbst gestalteten Organismus zusammenfügen wollen.

Die Schuld hieran trägt offenbar nicht die Gattung, welche vielmehr dem Musiker reichste Gelegenheit zur Betätigung der musikalischen Schöpferkraft und zur Entfaltung rein musikalischer Gedanken gibt, sondern das Naturell des Künstlers, dem es nicht gegeben war, die Objekte seiner Phantasie poetisch, d. h. nach ihrer Wirkung auf Phantasie und Gemüt aufzufassen, der sie vielmehr unmittelbar darstellen wollte. Es fehlte ihm eben an lyrischer Begabung. Berlioz wurde einseitig vom berechnenden und reflektierenden Verstande geleitet. Seine Musik ist eine Verbindung von Erfindung und Intelligenz, ein Zeugnis von ungeheurer Virtuosität der Schilderung und der Instrumentation. Berlioz deklamiert, er erklärt, er malt und schildert mit verblüffender Deutlichkeit, aber er singt nicht von innen heraus. Wo er nicht Kolossalstes, Unerhörtes schaffen kann, wo ihn sein Vorwurf zwingt, einfach zu sein, da wankt ihm der Boden unter den Füßen, da empfindet auch der Hörer nicht selten mit Unbehagen eine gezwungene Naivetät. Berlioz selbst fühlte diesen Mangel naiven Musiksinnes und sprach ihn offen aus: „Wenn ich Musik von Mozart höre, so drückt mich ein kleiner Alp, wenn ich Musik von Haydn höre, so drückt mich ein großer Alp". — Geht ihm auch der Sinn und das Verständnis für die lyrische Aufgabe der Musik ab, so steht der Meister doch hoch da um des Ernstes und der Reinheit seines künstlerischen Strebens willen, das dem Ideale, wie er es verstand, alles opferte.

Näher bei der Vergangenheit steht César Félicien David[1]),

[1]) S. Saint-Étienne, Biographie de F. D. 1845. — J. G. Prodhomme, F. David d'après sa correspondance inédite. (Mercure musical 1907.)

Digitized by Google

geb. 13. April 1810 zu Cadenet (Vaucluse), † 29. August 1876. Zuerst Chorknabe an der Erlöserkirche zu Aix, dann Zögling des Jesuitenstiftes daselbst, brachte er es durch eigene Kraft so weit, daß ihm, nachdem er eine Zeitlang zweiter Kapellmeister am Theater zu Aix gewesen war, 1829 die Kapellmeisterstelle an der Erlöserkirche seiner Vaterstadt übertragen wurde. Schon im Jahre darauf ging er im Besitze eines ihm von einem Onkel zugesicherten monatlichen Einkommens von 50 Fr. nach Paris, um seine Studien *am Konservatorium* unter Fr. Jos. Fétis und Fr. Benoist (1794—1878) zu vollenden. Vom Saint-Simonismus ergriffen, reiste er nach der Auflösung der Sekte in den Orient. Diese Reise führte seiner Phantasie eine Fülle von Eindrücken zu, welche er in seiner „Sinfonie-ode" „Le désert" musikalisch ausgestaltete. Die erste Frucht seiner Orientreise war eine Sammlung „Mélodies orientales" für Klavier, die nicht beachtet wurde. Auch die Wüstensinfonie verwendet eine Reihe von arabischen Melodien; ihre Form lehnt sich in der Vermischung reiner Orchestermusik mit Chorgesang und Deklamation an Berlioz' „Lélio" an, zeigt aber nicht die Zerrissenheit der Gestaltung dieses Werkes, zeichnet sich vielmehr ebensosehr durch glänzendes Kolorit wie organischen Aufbau aus. Mit diesem Werke war sein Ruf als des Schöpfers der „exotischen Musik" begründet. Er komponierte noch die Sinfonieode „Kolumbus", das „Mysterium" „Eden", ein Oratorium „Moses auf dem Sinai" und eine Reihe von Opern („La perle du Brésil", „Das Weltende" [später „Herculanum"], „Lalla-Rookh", „Le Saphir", „La captive", nicht aufgeführt), die jedoch, abgesehen von Lalla-Rookh, beim Publikum nicht besonders einschlugen. Davids Streichquintette „Les quatre Saisons", zwei Nonette für Blasinstrumente u. a. sind heute fast vergessen.

2. In Deutschland empfing die Neuromantik, sofern darunter die Richtung verstanden wird, welche die musikalische Form schlechthin in den Dienst des Gedankens stellt und deshalb für die Musik die Freiheit in Anspruch nimmt, die Form aus der jeweiligen künstlerischen Absicht heraus zu erzeugen und zu entwickeln, nicht aber die Darstellung der letzteren an die Formsprache einer bestimmten Zeit, und wäre es die der Klassiker, zu binden, den entscheidenden Anstoß durch Richard Wagner, beziehungsweise durch den überwältigenden Eindruck seiner großen musikalisch-dramatischen Schöp-

Digitized by Google

fungen. Was die Musik als Kunst der Interpretation vermöge, wenn sie in den Dienst des Ausdruckes gestellt und ihre Formsprache schlechthin dem dichterischen und dramatischen Zwecke untergeordnet werde, das war hier aufs überzeugendste zur Anschauung gebracht. Zugleich war in unwidersprechlicher Weise dargetan, daß jedes Kunstwerk seine eigene Form und Ausdrucksweise fordere, daß Abweichung von der überlieferten Form nicht ohne weiteres auch Auflösung der musikalischen Form sei, daß also auch für die reine Musik Freiheit der Bewegung in bezug auf die formale Gestaltung zu verlangen sei, sofern es nur irgendwie organische Tonform ist, in der die Gedanken des Tondichters sich dem Hörer vermitteln. Es konnte bei dem tiefen Eindrucke, den Wagners Art, sich musikalisch auszudrücken, namentlich auf die jüngeren Musiker machte, nicht ausbleiben, daß mit den Grundsätzen Wagners auch seine musikalische Formsprache auf die Musik überhaupt übertragen wurde, daß sie unwillkürlich die Phantasie und das Schaffen zu beherrschen begann, ja daß in manchen Kreisen nicht sowohl die Befolgung der Wagnerschen Grundsätze als vielmehr die Nachahmung seiner Tonsprache zum Kennzeichen der neudeutschen Romantik wurde. Für diese aber ist nicht die Nachahmung der Wagnerschen Formsprache das Entscheidende, sondern die Forderung, daß jede einzelne künstlerische Absicht ihre besondere Form zu ihrer Verwirklichung bedinge, sowie daß der Künstler, welche Form er auch wähle, seine eigene Sprache rede. Die Gefahr der Neuromantik liegt darin, daß für die Tonkunst überhaupt in Anspruch genommen wird, was nur für die dramatische Musik Berechtigung hat, und daß im ungestümen Freiheitsdrange außer acht gelassen wird, daß nur die Musik verstanden werden kann, die eine musikalisch artikulierte Sprache redet und eine irgendwie musikalisch-organische Form annimmt.

Der Mittelpunkt und das Haupt der von Wagners Schöpfungen ausgehenden großen Bewegung wurde der schon von Berlioz' Ideen mächtig erfaßte, als universell gerichteter Künstler wie als hochherziger und aufopferungsvoller Mensch gleich hochstehende „Fürst" des Klaviers

Digitized by Google

Franz Liszt[1]).

Geboren am 22. Oktober 1811 zu Raiding bei Ödenburg in Ungarn als Sohn eines fürstlich Esterhazyschen Gutsverwalters, der selbst sehr musikalisch war, erhielt er schon von frühester Jugend auf Klavierunterricht. Mit 9 Jahren trat er öffentlich als Klaviervirtuose auf, zuerst in der Heimatstadt, darauf in Preßburg, und seine staunenswerten Leistungen bewogen einige vornehme Gönner, ihm ein Stipendium von 600 Gulden auf 6 Jahre zum Zwecke seiner künstlerischen Ausbildung auszusetzen. Infolgedessen kam Liszt nach Wien, wo er von Czerny im Klavierspiele, von Salieri in der Komposition Unterricht erhielt. 1823 reiste er mit seinen Eltern, die sich mit hingebender Sorgfalt und Treue der Ausbildung des Sohnes widmeten, nach Paris. Vom Konservatorium war er als Ausländer ausgeschlossen, dagegen erhielt er von Ferd. Paer (s. u.) und Anton Reicha[2]) (geb. 1770 zu Prag, † 1836 zu Paris, 1802—1808 in Wien, Beethoven nah befreundet, s. o.) vortrefflichen Unterricht in der Kompositionslehre. Sein staunenswertes Klavierspiel wie seine

---

1) R. Pohl, Fr. Liszt. 1883. — A. Habet, Borodin et Liszt. 1885. — R. Beaufort, The abbé Liszt. London 1887. — L. Ramann, Franz Liszt. 3 Bde. 1880—94. — Vogel, Franz Liszt als Lyriker. Leipzig 1888. — E. Reuß, Franz Liszt. Dresden und Leipzig 1898. — Derselbe, Fr. Liszts Lieder. 1907. — R. Louis, Fr. Liszt. („Vorkämpfer des Jahrhunderts") 1900. — A. v. Schorn, Zwei Menschenalter. Erinnerungen . . . 1901. — A. Stradal, Fr. L.s Werke besprochen. 1904. — La Mara, Aus der Glanzzeit der Weimarer Altenburg. 1906. — A. Göllerich, Fr. Liszt. Berlin 1908. (Derselbe, Fr. Liszt. In Reclams Universalbibliothek. Fortsetzung einer von L. Nohl begonnenen Biographie.) — J. Kapp, Liszt und Wagner. 1908. — J. Kopp, Fr. Liszt. 1909. — Verzeichnis der gedruckten Werke durch A. Göllerich i. d. N. Z. f. M. 1888/9. — Gesamtausgabe durch die Liszt-Stiftung bei Breitkopf & Härtel. — Liszts gesammelte Schriften. Herausgegeben von L. Ramann. Leipzig 1880—83. 6 Bde. (Volksausgabe in 4 Bänden. 1910.) — Von großer Bedeutung ist Liszts Briefwechsel. Es liegen vor die Sammlungen: Briefwechsel mit Wagner (2 Bde.) 1900. (Volksausgabe, 3. Aufl. 1910.) — Liszts Briefe (La Mara) 1893—1905. 8 Bde. — Briefe hervorragender Zeitgenossen an L. 3 Bde. 1895—1904. — Briefwechsel mit H. von Bülow. 1898; — mit Karl Alexander v. Sachsen 1908 u. a. m. Neben dem Briefwechsel mit Wagner darf der mit Karol. Sayn-Wittgenstein das höchste Interesse beanspruchen.

2) J. Delaire, Notice sur Reicha . . . . . Paris 1837. — Seine Opern („Ouhaldi", „Cagliostro", „Natalie", „Sappho", „Argina") sind vergessen. Reicha schrieb außerdem viele (gedruckte) Streichquartette, 24 Quintette für Blasinstrumente, 24 Horntrios, 22 Flötenduette, Klaviersonaten usw. usw. Seine theoretischen Arbeiten (vgl. Riemann a. a. O.) haben Wert.

Digitized by Google

liebenswürdige Persönlichkeit machten ihn rasch zum Lieblinge der Pariser Gesellschaft („Le petit Litz"). Zwei Reisen nach England (1824) und durch Frankreich brachten ihm Ruhm und Ehre. Der Tod des Vaters, welcher 1827 zu Boulogne sur mer auf der Reise erfolgte, nötigte ihn, sich durch Musikunterricht eine gesicherte Existenz zu schaffen[1]). Die Schüler strömten dem gefeierter Künstler zu, der sich auch als Komponist durch eine Oper „Don Sancho", die 1825 zur Aufführung gekommen war, einen Namen gemacht hatte. Von entscheidender Bedeutung für die Entwickelung seiner musikalischen Individualität wurde neben dem innigen und für beide Teile fruchtbringenden Verkehre mit Chopin, dessen Biograph Liszt später wurde, das Auftreten des Geigenmeisters Paganini (1831) in Paris und die Bekanntschaft mit Hector Berlioz (1832), dessen „Episode de la vie d'un artiste" einen tiefen, unauslöschlichen Eindruck auf ihn machte und in Liszt die Überzeugung befestigte, daß die Tonkunst erst als Darstellung ihre höchste Kraft entfalte und ihren Beruf wahrhaft erfülle. Zugleich gewann Fétis mit seinen Ideen von einer neuen Tonalität, die sich von den bisherigen Tonarten zu emanzipieren habe, an ihm einen empfänglichen Jünger[2]). Sein Spiel vertiefte sich immer mehr, und bald bezeugten es die Kunstreisen, welche Triumphzügen glichen, daß er der erste Klaviervirtuose der Welt, der Paganini des Pianofortes geworden sei. Mit dem Jahre 1847 begann er die zweite Phase seines Wirkens: er über-

[1]) In diese Zeit seines Lebens fallen wichtige Eindrücke; ein Hang zu schwärmerischer Mystik ergreift ihn; die unglückliche Liebe zur Comtesse de St. Crig läßt in ihm (dem 17jährigen!) den Wunsch aufkeimen, ins Kloster zu treten; der exzentrische Chr. Urhan (1790—1845), „das seraphische Pendant des diabolischen Berlioz", gewinnt lähmenden Einfluß auf ihn. — Erst die starken politischen Bewegungen, die zur Julirevolution von 1830 führten, gaben ihm neues Leben. Über die bedeutungsvolle Rolle, welche der geistvolle Vorkämpfer des Modernismus in der katholischen Kirche, der Abbé Lamennais, in Lisztz Leben spielt, siehe die Biographie L. Ramanns.

[2]) Hierauf geht eins der charakteristischen Merkmale der in ihrem Zusammenhange oft schwer zu erfassenden Harmonik Liszts und der „Neudeutschen Schule" zurück. — Zur Biographie ist ergänzend zu bemerken, daß in die Jahre 1835—39 L.s Beziehungen zur Gräfin Marie d'Agoult (Daniel Stern) fallen, die ihm drei Kinder gebar, von denen Cosima, die zweite, H. von Bülow, später R. Wagner heiratete. 1836/37 fanden Lisztz musikalische Wettkämpfe mit Thalberg (s. u.) statt, 1837 begann Lisztz öffentliches Eintreten für Beethoven, das 1839 in der Beschaffung der zur Vollendung des Bonner Denkmales fehlenden Summe gipfelte.

Digitized by Google

nahm die Hofkapellmeisterstelle in Weimar und wurde durch persönliches Eintreten mit Wort und Schrift sowie durch seine eigenen Kompositionen das Haupt und der einflußreiche Vorkämpfer der Neuromantik auf deutschem Boden. 1861 gab er seine Stellung in Weimar auf[1]) und nahm seinen Wohnsitz in Rom. Dort folgte er dem Drange, der ihn schon in der Jugend beseelt hatte, dem geistlichen Stande anzugehören, wenigstens insoweit, daß er die *kleinen* Weihen nahm und Abbé, später Kanonikus wurde[2]). Seine *schaffende* Muse hat er von da ab fast ganz in den Dienst der Kirche und des Heiligen gestellt. Seit 1869 wechselte sein Aufenthalt zwischen Rom, wo ihm vom Kardinal Hohenlohe eine Wohnung im Vatikan angewiesen war, Weimar, wo er als Gast des Großherzogs wiederum ein Mittelpunkt der Künstlerwelt wurde, und seiner heimatlichen Hauptstadt, Pest. Hier wurde 1874 eine Landesakademie für Musik gegründet, deren Ehrenvorsitz er übernahm. Zwischenhinein unternahm er Reisen. 1870 leitete er das Beethovenfest in Bonn. Er war dazu der Berufene; denn seiner Opferfreudigkeit war das Beethovendenkmal zu verdanken: er war 1839 für die Beschaffung der noch fehlenden Mittel eingestanden. Persönlich trat er nur noch an die Öffentlichkeit, wenn es sich um hochherzige Künstlertaten handelte, so 1875 in Pest für die Baireuther Festspiele, in Hannover 1876 für das Bachdenkmal zu Eisenach, 1877 für das Beethovendenkmal zu Wien. 1886 folgte eine Reise nach Paris und London, an die sich eine andere zur Vermählung seiner Enkelin nach Baireuth schloß. Hier erkrankte er und starb, mit Ehren überhäuft, Dr. ph. h. c. von Königsberg, Ehrenbürger vieler Städte, Ehrenpräsident einer Unzahl von Vereinen, getragen von der Liebe und Begeisterung einer großen Schar von Jüngern, denen er Führer und Freund geworden, am 31. Juli 1886.

Die für die neue Richtung wie für Liszts tonkünstlerische Individualität bezeichnendsten Werke sind seine in Weimar entstandenen

[1]) Ursache war der zähe Widerstand, den unter Führung Dingelstedts die konservative Musikpartei gegen die durch Liszt betriebene Aufführung von P. Cornelius' „Barbier von Bagdad" leistete.

[2]) Der innere Drang zur Kirche hatte einen sehr realen Hintergrund. Man kennt die romantische Geschichte des Verhältnisses Liszts zu der geistvollen Fürstin Karoline von Sayn-Wittgenstein, der der Tondichter unendlich viel zu verdanken hat, vor allem den für sein Künstlertum entscheidenden Entschluß, der Laufbahn des Virtuosen zu entsagen und sich vorwiegend der Komposition zu widmen.

Digitized by Google

„Sinfonischen Dichtungen", gleichsam in einen Satz zusammengezogene Sinfonien, welche in schroff auseinandertretenden Gegensätzen einen Charakter oder ein Ereignis oder eine Idee musikalisch darzustellen suchen („Dante", „Faustsinfonie", „Bergsinfonie", „Ce qu'on entend sur la montagne", „Tasso", „Les Préludes", „Orpheus", „Prometheus", „Mazeppa", „Festklänge", „Héroïde funèbre", „Hungaria", „Hamlet", „Hunnenschlacht", „Die Ideale", „Von der Wiege bis zum Grabe"). Auch in seinen Oratorien („Christus", „Die Legende von der heiligen Elisabeth") und Kantaten („Die Glocken des Straßburger Münsters", „Die heilige Cäcilia"), selbst in seinen eigentlich für die Kirche bestimmten Kompositionen (Orgelmessen in C-moll und A-moll, Graner Festmesse, Ungarische Krönungsmesse, Requiem für Männerstimmen und Orgel, der 13., 18., 23., 137. Psalm) sucht er in erster Linie die durch das Wort ausgedrückten Gedanken, Vorgänge oder Stimmungen durch die musikalischen Wendungen zu illustrieren, farbenreich zu beleben oder symbolisch nachzuzeichnen. In den Vordergrund treten die Elemente der musikalischen Charakteristik und Symbolik: Klangfarbe, Klangwechsel, Figuration. Die Modulation ist weniger durch die Gesetze der musikalischen Logik[1]) als durch das Interesse des deklamatorischen und dekorativen Ausdruckes bestimmt, so daß Liszts Musik auf den, der von den Klassikern herkommt, den Eindruck des Fragmentarischen machen kann, weil an die Stelle der ausgeführten thematischen Arbeit die trotz alles orchestralen und harmonischen Aufputzes im wesentlichen homophone deklamatorische Melodie getreten ist, die nicht in den Angelpunkten der Tonart festliegt, sondern sich, aus dem Unendlichen kommend und ins Unendliche verfließend, dem Faden der Gedanken und Ideen anschmiegt. — Der Einfluß Liszts zeigt sich in der Gegenwart nicht bloß in der Pflege der von ihm aufgebrachten neuen Tonform, der sinfonischen Dichtung, auch nicht bloß darin, daß die Programmusik in Aufnahme gekommen ist, sondern in der Erweiterung des künstlerischen Gesichts-

[1]) Liszts oft überaus schwer faßbare Harmonik ist mehr als einmal für unlogisch ausgegeben und verschrien worden. Die theoretische Betrachtung findet hier eine Reihe von interessanten Problemen vor, die teilweise noch zu lösen sind. Riemann a. a. O. S. 420 macht auf den teilweisen Zusammenhang von Liszts harmonischer (und rhythmischer) Kunst mit der Schuberts aufmerksam. Riemann gesteht übrigens Liszts „intuitives Verständnis der intrikatesten Bildungen auf harmonischem Gebiete" zu.

Digitized by Google

kreises über die Grenzen der Schule hinaus, in einem musikalischen Universalismus, der manchem freilich zu weit geht[1]).

An Liszt schloß sich die neudeutsche Schule an, eine Vereinigung fortschrittlich gesinnter Künstler, die sich 1861 in Weimar endgültig zusammenfand. Felix Dräsecke wurde der Heerrufer im Streite, der um die neuen Ideale entbrannte. Parteigänger Liszts waren K. Tausig, H. v. Bülow, Peter Cornelius, E. Lassen, Otto Singer, Karl Müller-Berghaus, C. F. Weitzmann u. a. Der Zusammenschluß so vieler energischer und kunstbegeisterter junger Männer förderte das künstlerische Leben in Deutschland und im Auslande gewaltig; die Tendenz des „Allgemeinen deutschen Musikvereins", nicht nur selten gehörte klassische Werke (Beethovens u. a.), sondern auch die vielfach verpönte Kunst der Zeitgenossen (auch der fremder Zunge) zu pflegen, das Banner der jungen Kunstrichtung in allen möglichen Orten der deutschen Lande zu entfalten, kurz, planmäßig für die Musik der Gegenwart einzutreten, zeitigte einen steten, wenngleich langsamen Umschwung der Meinungen.

Tief berührt wurde von Liszts Erscheinung Josef Joachim Raff[2]), geb. 27. Mai 1822 zu Laachen am Züricher See, erzogen

[1]) Hierzu die — nötige — Anmerkung zu machen, sieht sich der Herausgeber an dieser Stelle außerstande. Vielleicht ist die Stellung keines Musikers in der Geschichte seiner Kunst schwerer in kurze Worte zu fassen als die Liszts, den auch der seinen Schöpfungen ganz Fernstehende aufs höchste verehren muß. Eine erschöpfende Kritik seiner Werke steht noch aus. Über des Meisters persönliche Art, seine wahrhaft vornehme und umfassende Bildung, den nie genug zu bewundernden Altruismus seines Wesens, die hohe Begeisterung, die ihn für alles Echte und Große erfüllte, über seine propagandistische Tätigkeit für Wagner u. a. m. berichtet zusammenfassend in geschickter und fesselnder Weise Riemann a. a. O. Die von Köstlin nicht berührte Stellung Liszts zum deutschen Liede, die Frage nach der ungarischen Musik des Meisters (die Form jenes zersprengte er, dieser trat er erst verhältnismäßig spät nahe, so daß sie bedeutsam für seine Klaviermusik wurde) u. a. m. kann hier gleichfalls nur andeutungsweise berührt werden.

In Liszts Klavierwerken steht Bedeutendes neben bloß Glänzendem (die Mehrzahl der Transkriptionen, Arrangements usw. von z. T. musikalisch bedenklichen Schöpfungen). Seine Technik der Klavierkomposition bedeutet einen vor ihm unerreichten Höhepunkt, den Liszts Schule nur noch in wenigen Äußerlichkeiten zu überbieten vermochte. An Liszt, den Bearbeiter von Orgelwerken J. S. Bachs, schließt sich eine Reihe jüngerer Meister an wie K. Tausig, E. d'Albert, F. Busoni, A. Stradal.

[2]) Vgl. R. Gandolfi, La musica di G. Raff. 1904. Ein Verzeichnis seiner Werke gab der Raff-Verein Frankfurt 1886 heraus.

Digitized by Google

zu Wiesenstetten in Württemberg (wo die Familie ansässig war), eine Zeitlang Schullehrer, bis er, erst von Mendelssohn, dann von Liszt (1846) ermuntert, die Musik zu seinem Lebensberufe erwählte. In Stuttgart (1847—49) fand er weder die gewünschte Förderung noch die nötige Sympathie. Erst in Weimar, wohin er sich 1850 wandte, ging sein Stern auf. Mit Begeisterung huldigte er der neuromantischen Richtung, die er auch schriftstellerisch vertrat („Die Wagnerfrage" 1854). 1856 zog Raff nach Wiesbaden, 1878 übernahm er die Vorstandschaft des neuerrichteten Dr. Hochschen Konservatoriums in Frankfurt a. M., starb aber schon am 25. Juni 1882. Seine zahlreichen Werke (Opern: „König Alfred" 1846, „Bernhard von Weimar" 1858, „Dame Kobold" 1870, „Samson"; ferner: elf Sinfonien [Nr. 3 „Im Walde"], drei Suiten für Orchester, fünf Ouvertüren, acht Streichquartette, Streichsertett, Streichoktett, vier Klaviertrios, Violin-, Cello-, Hornsonaten, Klavierwerke [Suite in E-moll], Lieder) verraten den geistreichen Eklektiker, der den Wert der ererbten Formen wohl zu würdigen weiß, dieselben aber im Sinne der Romantiker in den Dienst der poetischen Idee stellt, sie mit Freiheit behandelnd, ohne sie zu zerschlagen. Raffs Werke sind nicht alle gleichwertig; manchem, was bleibenden Wert beanspruchen darf, steht anderes gegenüber, das den Stempel der Vergänglichkeit trägt und nur den formgewandten Komponisten zeigt, welcher den Mangel an Tiefe und Kraft der Erfindung und an strenger Konzentration der Gedanken durch geschickte und glänzende Formgebung überdeckt. Raff hat viel und schnell komponiert; im Laufe der Zeit verflachte seine Kunst mehr und mehr, so daß sie zuletzt nicht selten zum seichten Salontone herabsank. Auch seine einst oft gehörten Sinfonien sind heute verblaßt, in erster Linie wohl deshalb, weil Raff das Geheimnis der romantischen Orchesterklangfarbe für sich nicht zu lösen vermochte.

Weiter sind hier anzuschließen:

Leopold Damrosch, geb. zu Posen am 22. Oktober 1832, wandte sich erst nach Beendigung des medizinischen Studiums dem Musikerberufe zu und entfaltete nach einem kürzeren Aufenthalte in Weimar, der ihn mit den Vertretern der neudeutschen Schule, Liszt, Bülow, Tausig, Raff, in engere Beziehungen brachte, seine Hauptwirksamkeit in Breslau, wo er sich um die Hebung des musikalischen Lebens sehr verdient gemacht hat. 1871 folgte er einem

Digitized by Google

Rufe nach Neuyork und griff auch hier als Dirigent des „Arion", als Gründer der „Oratorio Society" und der „New York Symphony Society" bedeutsam und erfolgreich in das Musikleben ein. Er starb daselbst am 16. Februar 1885. Der neudeutschen Musik brach er mit begeistertem Verständnisse Bahn, ohne im geringsten der Bedeutung der Klassiker etwas zu vergeben (Kompositionswerke: „Ruth und Naemi" Idyll; Lieder, Instrumentalwerke u. a.).

Peter Cornelius[1]), ein Neffe des großen Malers, wurde am 24. Dezember 1824 zu Mainz geboren, machte seine Studien bei Dehn (1845—50) und wurde, als er in den Bannkreis von Liszt, der damals in Weimar wirkte, getreten war, ein überzeugter Jünger der neudeutschen Richtung. 1865 fand er durch Wagners Vermittelung eine Anstellung, starb aber als Lehrer an der königl. Musikschule zu München bereits am 26. Oktober 1874 in seiner Vaterstadt. Cornelius war ein ernster, vornehmer und überaus feinsinniger Tondichter, der jedoch allzu einsame Wege ging, so daß er nur in kleinen Kreisen gerechte Würdigung fand. Seine prächtigen Opern „Der Barbier von Bagdad" (1858), „Der Cid" finden allmählich im Publikum Boden[2]); seine ebenso tief wie fein empfundenen und in ganz selbständiger Fassung erscheinenden kostbaren Lieder, zu denen er die zum großen Teile herrlichen Worte selbst dichtete, blieben auf intime Kreise beschränkt („Kleine Lieder"; „Vaterunser"; „Trauer und Trost"; "Brautlieder" usw. Chorwerke: Beethovenlied; Psalmlied; Alter Soldat; Ital. Chorlieder; O Venus Regina usw.).

---

[1]) H. Kretzschmar, Peter Cornelius. Leipzig 1880 (S. m. B. Nr. 20). — A. Sandberger, Leben und Werke des Dichtermusikers Peter Cornelius. Leipzig 1887. — M. Hasse, P. C. und sein Barbier v. B. 1903. — E. Sulger-Ebing, P. C. als Mensch und Dichter. 1908. — Gesamtausgabe (Max Hasse) der Werke bei Breitkopf & Härtel. 1905 ff. — Ebenda die Gesamtausgabe von Cornelius' Schriften.

[2]) Jedoch höchstens durch eigenes Sich-Versenken der Musikliebhaber, denn die Durchschnittsbühne der Gegenwart nimmt Cornelius gegenüber eine unsagbar klägliche Stellung ein. Seine unvollendet hinterlassene Oper „Gunlöd" wurde von seinem Schüler E. Hoffbauer beendet. An den Opern des geistvollen Tondichters hat unbegreifliches Ungeschick auch bedeutender Musiker wie H. Levi und F. Mottl gesündigt: Werke, die ganz und gar nicht im Sinne R. Wagners empfangen waren, nach Wagnerschen Instrumentationsprinzipien zu bearbeiten, war von vornherein ein Unding. Die durch den verdienten Max Hasse, der 1894 das Gunlödfragment herausgab, eingeleitete Corneliusbewegung hat zur Aufführung der vollendeten Opern in ihrer Originalgestalt geführt (Corneliusfest in Weimar 1905).

Digitized by Google

Ähnlich erging es Josef Huber, geboren 1837 in Sigmaringen, † 1886 in Stuttgart (Opern: „Die Rose von Libanon", „Irene", Dichtungen von Peter Lohmann; „Karneval" für Orchester, Sinfonien, Kammermusikwerke u. a.). Huber bezeichnete ausdrücklich die Aufgabe der Sinfonie, also der reinen Musik, mit den folgenden Sätzen: „Ein neues Terrain wird sich die Musik erobern, wenn wir in die Musik die deklamatorische Melodie einführen, indem wir der Dichtkunst folgen, einen Grundgedanken (Melodieanfang, Motiv) wie der Dichter weiterspinnen, in immer neue Empfindungsphasen führend stets umgestalten, psychologisch aufbauen, um endlich zu einem erschöpfenden Schlußworte zu gelangen. Eine solche Melodie wird etwas dem lyrischen Gedichte Analoges sein.

„Folgen wir so dem Zuge der Zeit, individualisieren wir die einzelnen Stimmen (Melodien) und bauen wir sie in derselben Weise wie die Einzelmelodie psychologisch auf, so wird durch die Kontraste ein Konflikt herbeigeführt, der mit dem Triumphe des berechtigtsten unter den auftretenden Individuen (Melodien) endigen wird. So haben wir etwas dem Drama Analoges, eine Sinfonie, die selbstverständlich mit diesem Satze zu Ende ist."

Bei aller Anerkennung des Versuches, in „psychologischem Aufbau" eine Art Drama ohne Worte nur mit Tönen darzustellen, bleibt es doch immer ein verhängnisvolles Wagnis, die Tonkunst wider ihr innerstes Wesen zum Sprechen zwingen zu wollen, während sie doch zum Singen berufen ist. Die Folge davon, daß die Musik ohne weiteres als Tonsprache behandelt wird, während sie dies nur als eine in Tönen bildende Kunst sein kann, tritt öfter darin zutage, daß über dem Streben, genau auszudrücken, deutlich darzustellen, nicht bloß die Anmut und Schönheit der tonlichen Bewegungsform, sondern auch die Klarheit und Durchsichtigkeit der musikalischen Konstruktion verloren geht, daß die Musik zuletzt musikalisch gar nichts und dichterisch nur Unverständliches ausspricht. Die Unterordnung der musikalischen Architektonik, die der Musik als einer an die Form der Bewegung gebundenen Kunst wesentlich ist, unter das Prinzip des Ausdruckes, der Schilderung, der Darstellung hat ihr gutes Recht im Musikdrama. In der reinen, vom Worte losgelösten Musik, die zunächst durch sich selbst als Musik wirken soll, führt sie leicht zur Auflösung der musikalisch-organischen

Digitized by Google

Einheit: an die Stelle eines architektonisch, schön und sinnvoll gegliederten, sich aus sich selbst aufbauenden Tonwerkes tritt dann ein Gewinde von geistreich zugespitzten, fein charakterisierten musikalischen Miniaturbilderchen, die sich zum eigentlichen Kunstwerke der Musik verhalten wie ein künstlich konstruierter Mechanismus zum lebendigen Organismus, wie Mosaikarbeit zum lebensvollen Entwurfe eines Meisters[1]).

In den Liszt'schen Kreis gehört um seiner Kompositionen willen, wie als genialer, musikalisch und literarisch ungemein vielseitig gebildeter, geistreicher Interpret der Klassiker und genialer Vorkämpfer des musikalischen Universalismus in Wort, Schrift und Tat, und ebendarum auch des Fortschrittes, Hans Guido Freiherr von Bülow[2]), geb. am 8. Januar 1830 zu Dresden, seit seinem neunten Jahre Schüler von Friedrich Wieck im Klavierspiele und von Eberwein in der Harmonielehre, studierte 1848 zu Leipzig Jurisprudenz, wurde jedoch 1849 durch die politischen Ereignisse von diesem Studium abgedrängt und durch Wagners Schrift „Kunst und Revolution" wie durch den überwältigenden Eindruck, den dessen „Lohengrin" auf ihn machte, bestimmt, sich der Musik zu widmen. 1850—53 weilte er zu Zürich in der unmittelbaren Umgebung des Meisters, wurde Kapellmeister am Stadttheater daselbst und später zu St. Gallen. Nachdem er sich in Weimar unter Liszt als Pianist vollends ausgebildet hatte, folgten Konzertreisen und 1855 seine Anstellung am Sternschen Konservatorium zu Berlin. Als Wagner nach München berufen worden, wurde Bülow Hofpianist, später Hofkapellmeister und Direktor der Königl. Musikschule, verließ aber 1869 infolge ehelicher Zerwürfnisse, die zur Scheidung von seiner Gattin Cosima, der Tochter Liszts und spä-

[1]) Für die krausen Auslassungen Huberts, die in sonderbaren Äußerlichkeiten seines Musikstils eine ebenso sonderbare Konsequenz erfuhren, trägt der obengenannte P. Lohmann einen Teil der Verantwortung. P. Lohmanns Dichtungen erschienen in 3. Aufl. 1886. Außerdem schrieb er „Über die dramat. Dichtung mit Musik", 1861, u. a. m.

[2]) Hans von Bülows Briefe und Schriften. Leipzig 1895 ff. — C. Zabel, Hans von Bülow. Leipzig 1897. — Th. Pfeiffer, Studien bei H. v. B. 1894. (Ein Nachtrag dazu von B. da Motta 1995.) — G. Fischer, H. v. B. in Hannover. 1902. — Briefe von F. Lassale an H. v. Bülow gab B. Kühn (3. Aufl. 1885) heraus, den Briefwechsel mit Liszt veröffentlichte La Mara 1898, den mit Nietzsche s. im 3. Bde. der nachgel. Briefe Nietzsches (1905).

Digitized by Google

teren Gattin Wagners, führten, München, um an verschiedenen Orten, erst in Florenz, dann auf Konzertreisen, 1878 als Kapellmeister in Hannover, 1880 als Hofmusikintendant in Meiningen (wo er das Hoforchester zu einem der führenden Orchesterkörper erhob), 1885 als Leiter der Philharmonischen Konzerte in Berlin, 1888 in Hamburg als Leiter eines von ihm ins Leben gerufenen Konzertinstitutes und genialer Interpret klassischer und moderner Musik zu wirken. Er starb am 12. Februar 1894 zu Kairo.

Bülows eigenen Schöpfungen (Musik zu „Julius Cäsar", sinfonische Dichtungen „Des Sängers Fluch", „Nirwana" usw.) war kein andauernder Erfolg beschieden. Musterhaft sind trotz ihrer Anfechtbarkeit im einzelnen (Transpositionen) seine instruktiven Ausgaben klassischer Werke. Durch sie, durch seine einzigartige Tätigkeit als Pianist und durch seine unvergleichliche, stets das Wesentliche betonende Kraft als Dirigent ist Bülow der treue Mentor seiner Zeit in musikalischen Dingen geworden. Daß die unendliche Beweglichkeit und Vielseitigkeit seines Geistes ihm nicht erlaubte, sich für die Zeit seines Lebens auf die extremsten Bestrebungen der Neudeutschen festzulegen, begreift sich leicht. Als Beethoveninterpreten hat die Welt wohl nie einen größeren Meister gesehen; höchste Treue gegen das Kunstwerk, innigstes Versenken in seinen geistigen Gehalt, musterhafte Klarheit der Phrasierung kennzeichneten seinen Vortrag.

Eine Höchstes versprechende Erscheinung des Lisztschen Kreises war **Karl Tausig**[1] (1841—71), der nach kurzem, an Erfolgen reichem Leben starb, ohne seinen Lieblingswunsch, ganz der Komposition leben zu können, erfüllt zu sehen. Hier sind ferner zu erwähnen **Hans Bronsart von Schellendorf** (geb. 1830), Dehns und Liszts Schüler (Trio in G-moll, Klavierkonzert in Fis-dur, Frühlingsfantasie „Manfred", Sinfonien usw.). Auch seine Gattin **Ingeborg**, geborene Starck (geb. 1840), machte sich einen guten Namen als Tonkünstlerin (Opern: „Die Göttin zu Sais", „Jery und Bätely", „Die Sühne" u. a. m.).

Die Weimarer Schule wird weiter vertreten durch: **Eduard Lassen** (s. u.); sodann durch **Alexander Winterberger**[2] (geb.

[1]) Vgl. E. F. Weitzmann, Der letzte der Virtuosen. 1868.
[2]) Vgl. O. Förster, Al. Winterberger. 1905.

1834 in Weimar, wirkte in Wien, St. Petersburg und Leipzig), der Klavierwerke und Lieder schrieb; durch die Organisten Julius Reubke (1834—58) und Al. Wilh. Gottschalg (1827—1908); durch den geistvollen Etüdenkomponisten Rudolf Viole (1825 bis 1867), der auch bemerkenswerte Sonaten schrieb[1]); durch Karl Klindworth (geb. 1830 zu Hannover), der vortreffliche Klavierauszüge (von Wagners „Ring" u. a.) schuf; durch Karl Riedel, den Leiter eines vortrefflichen Chorvereines (1827—88); durch Heinrich Porges (geb. 1837 zu Prag, † 1900 in München), einen der energischsten Verfechter der neudeutschen Sache; endlich durch die Schriftsteller Franz Brendel (1811—68) und Richard Pohl (1826—96), von denen dieser auch als Komponist Erfolge errungen hat. Ebenso gehört der treffliche Meisterdirigent Felix Otto Dessoff, geb. 14. Januar 1835 in Leipzig, † 28. Oktober 1891 zu Frankfurt a. M., zu dieser Gruppe.

Den Neuromantikern ist endlich auch

3. Anton Bruckner[2])

anzuschließen, obschon er ihnen nur bedingterweise zugezählt werden darf, insofern er sich von ihnen die Eigentümlichkeit der musikalischen Ausdrucksweise, den ganzen Reichtum der von ihnen geschaffenen und verwendeten Tonmittel, die Fülle neuer Klangwirkungen, die verschwenderische Pracht der Instrumentation, die Vorliebe für häufige Modulation und drastischen Klangwechsel, überhaupt für starke Akzente und kräftigen Farbenauftrag angeeignet hat, aber alles das in den Dienst einer auf strenger kontrapunktischer Schulung fußenden, aus dem Orgelspiele erwachsenen Formensprache zu stellen bemüht ist. Deren Eigentümlichkeit liegt darin, daß der Entwickelung gedrungene, dem Tonsinne sich mit durchschlagender Gewalt aufnötigende, zu vielseitiger Gestaltung auffordernde Themen und Motive zugrunde gelegt werden, die die Phantasie des Tonsetzers verleiten, die Formen ins Ungemessene auszudehnen und zu massiger Breite zu dehnen. Der Ausdruck ist entschieden, aber häufig zu voll genommen, die Steigerung ist gewaltig und hinreißend, aber

[1]) Neuausgabe von Ausgew. Etüden durch W. Niemann (C. F. Kahnt).

[2]) F. Brunner, A. Bruckner. 1895. — C. Hruby, Erinnerungen an A. Bruckner. 1901. — A. Louis, Ant. Bruckner. 1905. — M. Graf, A. Bruckner („Die Musik" 1901).

Digitized by Google

nicht selten überbietet sie sich und wird zum bloßen rhetorischen Pathos. Neben Erklügeltem steht vieles, das der österreichischen Volkskunst entstammt, zum Teil ländlerartige Gebilde frischer und ursprünglicher Färbung. Derlei Gegensätze zu verschmelzen hat Bruckner nicht vermocht. Sie finden sich wohl in allen seinen Werken unvermittelt nebeneinander. Daher kommt es auch, daß z. B. die Sinfonien Bruckners kaum stark ausgeprägte individuelle Physiognomien aufweisen. Sie erregen höchstes Interesse, fesseln uns aber auf die Dauer nicht oder doch nur in einzelnen Teilen. Brucknerſ Instrumentationsprinzipien gehen auf die Kunst des von ihm schwärmerisch verehrten Richard Wagner, zum Teil aber auch auf die Registrierkunst des Orgelspieles zurück. In der Hauptsache strebt Bruckner, dessen überwältigend reiche Begabung ebensowenig zu bestreiten ist wie sein Mangel an allgemeiner Bildung und seine durch diesen verursachte Kritiklosigkeit dem eigenen Schaffen gegenüber, zur Entfaltung eines gewaltigen Prunkes, für dessen Ausgestaltung die Mittel ihm in verschwenderischer Fülle zu Gebote stehen. So haftet an seiner Kunst im ganzen ein stark problematischer Zug, der wohl verhindern dürfte, daß Brucknerſ Musik je allgemeine Anerkennung und Bedeutung für die Weiterentwickelung finden wird. Daß in der Zerrissenheit der Form, wie sie Brucknerſ Sinfonien zeigen, in seiner Unfähigkeit gedanklicher Konzentrierung sich eine Erscheinung wiederholt, die auch die ältere romantische Literaturdramatik aufweist, sei nebenbei bemerkt.

Anton Bruckner ist am 4. September 1821 zu Ansfelden in Oberösterreich geboren, wo sein Vater als Schullehrer angestellt war. Von diesem erhielt er den ersten Musikunterricht, der mit des Vaters frühem Tode sein Ende erreichte. Nun kam Bruckner in das Stift zu St. Florian, wurde dann Schulgehilfe in Windhag bei Freistadt, später Lehrer und provisorischer Stiftsorganist zu St. Florian. Mit unermüdbarem Fleiße drang er ohne jeden Unterricht in die Geheimnisse des Kontrapunktes ein und erlangte im Orgelspiele eine solche Meisterschaft, daß er 1855, als die Stelle des Domorganisten in Linz zu besetzen war, alle seine Mitbewerber aus dem Felde schlug. Wiederholt suchte er von Linz aus musikalische Weiterhilfe bei Simon Sechter in Wien (Schüler von Kozeluch, geb. 1788 zu Friedberg in Böhmen, † 1867 zu Wien), der als Lehrer des Kontrapunktes einen bedeutenden Namen hatte, und nahm 1861—63 Kompo-

Digitized by Google

sitionsunterricht bei Otto Kitzler (geb. 1834 zu Dresden), der damals als Opernkapellmeister in Linz weilte. Nach Sechters Tode erhielt Bruckner (1868) auf die Verwendung Johann Herbecks (1831—1877)[1] hin dessen Stelle als Hofkapellorganist. Zugleich wurde er am Konservatorium, an welchem er sich, 37 Jahre alt, noch einer Prüfung unterzogen hatte, als Professor für Orgelspiel, Kontrapunkt und Kompositionslehre angestellt. Unter mancherlei Kämpfen errang er die venia legendi an der Universität, welch letztere seine Wirksamkeit 1891 durch Verleihung des Doktortitels anerkannte. Die vorurteilsfreie Würdigung seines tonkünstlerischen Schaffens wurde dadurch beeinträchtigt, daß Bruckners Name, wenn auch ohne seinen Wunsch und Willen, zum Zeichen einer Partei gemacht wurde, wozu seine Vorliebe für die Tonsprache Wagners den Anlaß gab. Diese konnte den Eindruck hervorrufen, es bestehe das Besondere seiner Musik, wenigstens was die Instrumentalkomposition betrifft, nur „in der Übertragung von Wagners dramatischem Stil auf die Sinfonie“[2]. Seine Werke, die auf der einen Seite als die Musik, der die Zukunft gehöre, gefeiert wurden, stießen auf der anderen auf unüberwindliche Abneigung. Erst seit seinem am 11. Oktober 1896 erfolgten Tode wendet sich ihnen ein erhöhtes Interesse der Musikwelt zu. Bruckner schuf[3] neun Sinfonien[4], ein großes Tedeum, drei Messen, wovon eine (F-moll) wiederholt zur Aufführung gekommen ist, Psalm 130 und sonstige Kirchensachen, ein Werk für Männerchor „Germanenzug“, ein Streichquintett u. a. m.

Vierter Abschnitt.

Die Gegenwart.

Das Erbe, das die Gegenwart von der jüngsten Vergangenheit übernommen hat, ist die Geteiltheit der Ansichten über das Ideal

[1] Vgl. L. Herbeck, J. Herbeck. 1885.

[2] E. Hanslick, Fünf Jahre Musik. 3. Aufl. S. 190. Berlin 1896.

[3] Ein Verzeichnis seiner Werke gab Doblinger heraus.

[4] Brahms, der ihm, gleichfalls ohne seinen Willen, als Antipode gegenübergestellt wurde, soll ihn als „den ersten Sinfoniker der Gegenwart“ bezeichnet haben. — Der Herausgeber glaubt darauf hinweisen zu sollen, daß dieser Antagonismus auch heute noch aufrecht erhalten wird. Und mit Recht. Bruckner ist zeitlebens Romantiker geblieben, Brahms durch die romantischen Neigungen seiner Jugend zu voller Abgeklärtheit der Form und der Gedanken durchgedrungen.

Digitized by Google

der Tonkunst, über ihre eigentliche Aufgabe und Leistungskraft[1]). Den einen ist sie die Kunst des Schönen in tönend bewegten Formen, in erster Linie eine in Tönen bildende Kunst, von der sie fordern, daß ihre Gebilde sich selbst erklären oder, wenn ihnen in einer Überschrift oder einem Motto eine besondere Deutung gegeben wird, auch ohne diese für sich allein etwas bedeuten, nämlich eben ein organisch gebildetes, architektonisch gegliedertes Tonbild.

Den anderen ist die Musik in erster Linie eine in Tönen dichtende Kunst, die tönende Form nur das Mittel, um Gedanken, Ideen oder Bilder, die in dem Geiste des Tondichters lebendig sind, auf die Phantasie des Hörers zu übertragen, bzw. in dieser wachzurufen. Die historisch gewordenen Formen haben für sie nur so weit ein Recht, als sie sich zu dieser Gedanken- und Ideenvermittelung geeignet erweisen. Grundsätzlich aber ist es der Gedanke, die Idee und deren Entwickelung, nach der sich die Form zu richten hat und durch die ihre Gestaltung und Gliederung zu bestimmen ist.

Danach würden sich die schaffenden Tonsetzer in zwei Gruppen einteilen lassen, deren eine daran festhält, daß die Formensprache der Musik rein durch die Gesetze der Musik als einer durchaus selbständigen architektonisch-bildenden Kunst zu bestimmen sei, deren andere die musikalische Gestaltung schlechthin dem Programme, bzw. z. B. im Drama der Handlung und dem Texte unterwirft. Zu der ersten Gruppe werden die Tonsetzer gezählt, deren Hauptgebiet die sogenannte reine oder absolute Musik, die Instrumentalmusik, ist, die von den Gattungen der angewandten Musik nur die pflegen, welche der Musik als architektonisch bildender Kunst größere Ausbreitung gestatten und mehr Freiheit der Bewegung lassen, wie das Oratorium, die Kantate, das Chorlied, das lyrische Lied.

In der zweiten Gruppe werden sich vorwiegend die dramatischen Tonkünstler finden. Wie bei den Meistern der ersten Gruppe die Komposition von Opern nicht ausgeschlossen ist, so bei denen der zweiten nicht die Pflege der Instrumentalmusik; nur ist es dann in der Regel die von den Neuromantikern in Aufnahme gebrachte Programmusik, der sie huldigen.

Innerhalb der beiden Gruppen ergibt sich eine große Mannig-

[1]) Vgl. B. Scholz, Wohin treiben wir? Betrachtungen eines Musikers. Frankfurt a. M. 1897.

Digitized by Google

faltigkeit von Abstufungen und Übergängen. Überdies sind selbstredend die Grenzen fließend. Die Einteilung unter dem Gesichtspunkte dieses das musikalische Schaffen der Gegenwart beherrschenden Gegensatzes kann schon darum nur als ein vorläufiger und durchaus unmaßgeblicher Versuch betrachtet werden, weil der Gegensatz selbst an Schärfe bedeutend abgenommen hat und die Gegner sich weit näher gekommen sind, als man selbst noch vor etwa 20 Jahren zu hoffen gewagt hätte, so daß eine Verständigung nicht mehr aussichtslos erscheint, zumal für den Historiker der Gegensatz nicht ein absoluter, sondern nur ein relativer ist[1]).

Dazu kommt, daß der Künstler, solange er mitten im Schaffen steht, der Entwickelung und den durch sie bedingten Wandelungen unterliegt, daß er morgen ein anderer sein, auf einer anderen Seite stehen kann als heute. Die Gegenwart ist nicht mehr Gegenstand der Geschichtsbetrachtung, sondern der Kritik. So will und kann die folgende Skizze weder eine erschöpfende Charakterisierung des musikalischen Schaffens der Gegenwart, noch auch nur eine vollständige Aufzählung der dessen Physiognomie bestimmenden Tonsetzer sein. Sie will und kann nur versuchen, von dem, was die Gegenwart in ihrem Schaffen bewegt und was sie leistet, einen ungefähren Eindruck zu geben.

An die Spitze stellen wir Karl Heinrich Carsten Reinecke[2]), in welchem der Geist der Mendelssohn-Schumannschen Epoche bis an sein Ende fortwirkte, insofern er, ohne die Errungenschaften der Neuzeit gänzlich zu verschmähen, vor allem auf den Adel der Form, Reinheit der Harmonieführung, Anmut der Melodiebildung und Sinnigkeit des Ausdruckes sah. Geboren am 23. Juni 1824 zu Altona, genoß er den Unterricht seines Vaters, Johann Peter Rudolf Reinecke, der selbst ein tüchtiger Musiker war, wurde nach mehreren Konzertreisen, die ihn nach Dänemark, Schweden und Frankreich (Paris) führten, 1851 Lehrer am Konservatorium zu Köln; 1854—59 war er Musikdirektor in Barmen, dann in Breslau, 1860—95 Leiter der Gewandhauskonzerte und Lehrer für Klavier-

[1]) Haben sich nicht die Gegensätze in der Gegenwart eher wieder verschärft? Man denke an Reger und Strauß! Aber die Zeit musikliterarischen Klopffechtertumes scheint heute vorüber zu sein.

[2]) Vgl. J. v. Wasielewski, K. Reinecke. 1893. — E. Segnitz, K. Reinecke. 1900.

Digitized by Google

spiel und Komposition am Konservatorium zu Leipzig. Reinecke trat 1902 in den Ruhestand. Er starb am 10. März 1910 in Leipzig, der verehrungswürdige Zeuge einer bedeutenden Vergangenheit, aber der Gegenwart fast fremd geworden. Seine Kompositionstätigkeit erstreckte sich auf alle Gebiete und berücksichtigte fast alle solistisch verwendbaren Instrumente der Tonkunst (Opern: „König Manfred", „Der vierjährige Posten", „Auf hohen Befehl", „Der Gouverneur von Tours", „Ein Abenteuer Händels" [Singspiel]; Oratorium: „Belsazar"; Kantaten und Chorwerke: „Hakon Jarl", „Die Flucht nach Ägypten", „Sommertagsbilder"); besonders charakteristisch für Reinecke sind die Märchendichtungen für weiblichen Chor: „Schneewittchen", „Dornröschen", „Aschenbrödel", „Vom Bäumchen, das andere Blätter hat gewollt", „Die wilden Schwäne"; für Orchester schuf er zwei Sinfonien und die Ouvertüren: „Dame Kobold", „Aladin", „Friedensfeier", „Festouvertüre", „In memoriam" (den Manen Davids); für Kammermusik schrieb er: Quintett, Streichquartette, Trios für Klavier, Violine, Violoncello, Flöte, Harfe usf. Auch musikschriftstellerisch hat der Meister, der ein ebenso gewandter und feinsinniger Dirigent wie vortrefflicher Klavierspieler war, sich versucht, doch kann nur seine Schrift „Zur Wiederbelebung der Mozartschen Klaviersonaten" (1891), vorab durch ihre Tendenz, Anspruch auf dauernde Beachtung erheben. Das in ihr theoretisch — nicht immer einwandfrei — Dargelegte hat Reinecke in seiner Bearbeitung des Mozartschen D-dur-(Krönungs-)Konzertes [1]) für Klavier praktisch verwendet.

Zu dem von Mendelssohns formaler Gewandtheit und Schumanns Tonpoesie bestimmten Kreise dürfen ferner gezählt werden: Max Bruch, geb. zu Köln 6. Januar 1838, Schüler K. Breidensteins, Ferdinand Hillers, Reineckes und Ferd. Breunings; sodann Joseph Gabriel Rheinberger, geb. 17. März 1839 zu Vaduz, † 25. Nov. 1901 zu München, beide selbständig, in enger Fühlung mit der Zeitströmung und dem berechtigten Fortschritte, Bruch jedoch mehr zu den Romantikern, Rheinberger mehr zum romantischen Klassizismus hinneigend. Unter den Werken Bruchs, welche Glätte der Arbeit, Schönheit der Klangwirkung und sangbare Melodik kennzeichnen, erzielten vor allem die Chorkantaten, die eine breitere Ausrundung der Form gestatten

[1]) Ausgabe Steingräber.

Digitized by Google

(„Birken und Erlen“, „Schön Ellen“, „Odysseus“, „Arminius“, „Lied von der Glocke“, „Achilleus“, „Feuerkreuz“), sowie die Kammermusikwerke (zwei Quartette, zwei Violinkonzerte, Kompositionen für Violoncello u. a.), besonders aber das Violinkonzert in G-moll, aber auch seine drei Sinfonien namhaften Erfolg. — Von Rheinbergers Werken seien außer den Opern „Die sieben Raben“, „Des Türmers Töchterlein“ und dem Oratorium „Christophorus“ erwähnt die Chorkompositionen: „Toggenburg“, „Klärchen auf Eberstein“, „Montfort“, „Wittekind“, „Das Tal des Espingo“ u. a., sowie die Sinfonie „Wallensteins Lager“, Streichquartette, Klavierquartett, Klavierquintett op. 114, Nonett für Blas- und Streichinstrumente u. a. Besondere Hervorhebung verdienen seine Kompositionen für die Orgel, unter diesen seine 18 Orgelsonaten[1]). Während Bruchs Werke sich dem allgemeinen Verständnisse leicht erschließen, hat Rheinbergers Schaffen, trotz der Anerkennung, die es fand, nicht übermäßig weithin gewirkt. Seine große technische Meisterschaft ist unbestreitbar, die Vornehmheit seines Empfindens kann von niemand geleugnet werden. Mit ihr verbunden aber ist eine gewisse Kühle des Fühlens, ein Mangel an Unmittelbarkeit, der sich auf die Dauer in starker Weise geltend macht. Zahlreiche Schüler ehren das Andenken des ernstgerichteten Mannes, der zugleich ein hervorragender Lehrer war[2]).

Unmittelbar an Mendelssohn schließt sich Salomon Jadassohn an, geb. 13. August 1831 zu Breslau, † 1. Febr. 1902 in Leipzig, in der Komposition weniger original als frisch und elegant, ausgezeichnet in der Handhabung der kanonischen Formen (Orchesterwerke: vier Sinfonien, Ouvertüren, Serenaden, Ballettmusik in sieben Kanons zu „Johannisnacht im Walde“; Kammermusik: Klavierquintett, Streichquintett, Klavierquartette u. a.; Chorwerke: „Vergebung“, „Verheißung“, der 100. Psalm, Motetten u. a.). Jadassohns musiktheoretische Schriften, auf rein empirischer Grundlage nach Art der Arbeiten E. Fr. Richters (1808—1879) errichtet, haben, wie diese, eine große Verbreitung gefunden. — Ebenso Ludwig Theodor Gouvy[3]) aus Goffontaine bei Saarbrücken,

[1]) Vgl. P. Raph. Molitor, J. Rheinberger und seine Kompositionen für die Orgel. 1904.

[2]) Vgl. den Nekrolog Th. Kroyers in A. Bettelheims Jahrbuch 1904.

[3]) Vgl. O. Klauwell, Th. Gouvy. 1902.

Digitized by Google

geb. 1822, † 1898 in Leipzig (Chorwerke: „Missa brevis", „Golgatha", „Iphigenie in Tauris", „Ödipus auf Kolonos", „Elektra"; Sinfonien in F-dur, G-moll, Ouvertüren, Männerchöre u. a.).

Hierher ist auch noch Richard Ferdinand Würst, Mendelssohns Schüler in der Komposition, geb. 22. Februar 1824 zu Berlin, † 9. Oktober 1881 daselbst, zu stellen (Preissinfonie op. 21, Kammermusik), dessen Schwerpunkt jedoch in den heute bereits ganz vergessenen Opern liegt: „Der Rotmantel"; „Vineta"; „Faublas" usw.

Von Robert Schumann berührt ist dessen unmittelbarer Schüler Albert Hermann Dietrich, geb. 28. August 1829 zu Golk bei Meißen, † 20. November 1908 in Berlin (Chorwerke: „Rheinmorgen", „Morgenhymne", „Altchristlicher Bittgesang"; Sinfonie in D-moll, Ouvertüre „Normannenfahrt"; Werke für Klavier, Kammermusik; Opern: „Robin Hood", „Das Sonntagskind"; ferner Theodor Kirchner, geb. zu Neukirchen bei Chemnitz am 10. Dezember 1823, ein hervorragender Meister der Kleinmalerei in der Klavierkomposition[1]) und sinniger Liederkomponist. Kirchner war Schüler K. F. Beckers, J. Knorrs (Leipzig) und Joh. Schneiders (Dresden); nachdem er noch ½ Jahr lang das Leipziger Konservatorium besucht hatte, war er 1843—62 Organist der Stadtkirche in Winterthur, lebte 10 Jahre lang in Zürich und ging über Meiningen und Würzburg (1875) nach Leipzig und 1883 nach Dresden. 1890 siedelte er nach Hamburg über, wo er am 18. Sept. 1903 starb. Für Kirchners feinsinnige, tiefgründige und klangvolle Tonpoesie, die durchtränkt ist von reinstem und reichstem Empfinden, ist in der spekulationswütigen Gegenwart keine weithin sichtbare Stelle mehr. In ernsten Liebhaberkreisen wird sie jedoch eine dauernde Stellung behaupten. — Unter den Jüngeren dürfen wir hierherstellen Ernst Frank, geb. zu München am 7. Februar 1847, der der nachdrücklichen Kraft und Ausdauer, mit der er für sein Ideal gekämpft hat, zum Opfer gefallen und in Geistesnacht versunken ist. Schüler Franz Lachners in der Komposition, war er Kapellmeister in Würzburg, Chordirektor an der Hofoper in Wien, 1877—79 Kapellmeister in Frankfurt a. M., 1879 in Hannover an Bülows Stelle; † zu

[1]) Vgl. A. Niggli, Theodor Kirchner. Leipzig 1880. — Eine Liste seiner Originalschöpfungen s. in Riemanns Lexikon.

Digitized by Google

Oberdöbling bei Wien am 17. August 1889 („Liebesnovellen" für Streichorchester; Sinfonie; Suite für Orchester; Opern: „Adam de la Hale", „Hero", „Der Sturm"; Lieder, Chorgesänge u. a.). Sein Schüler im Klavierspiel, in der Komposition Reineckes und Kiels Schüler ist Arnold Krug, geb. 16. Oktober 1849 in Hamburg, † 4. August 1904 daselbst (Chorwerke: „Sigurd", „An die Hoffnung" usw.; „Sinfonischer Prolog zu Othello"; „Romanische Tänze" für Orchester; „Liebesnovelle", „Italienische Reiseskizzen" für Streichorchester, eine Suite für Orchester, Klavierquartett u. a.). Vom Leipziger Konservatorium, insbesondere als Hauptmanns Schüler, ging Arno Kleffel aus, geb. 4. September 1840 (Oper: „Des Normanns Harfe"; Musik zu dem Weihnachtsmärchen „Die Wichtelmänner", zu Goethes „Faust", Lieder, Kammermusik und Klavierwerke). In naher Geistesverwandtschaft mit Schumann steht als Komponist der Geigerkönig Joseph Joachim (s. u.) (drei Violinkonzerte, Variationen für Violine und Orchester, Ouvertüren zu „Hamlet", „Demetrius"). Auch Nicolai v. Wilm, geb. 4. März 1834 zu Riga (Klavierwerke, Violinsonaten, Streichsextett, Chorwerke) ist in diesem Zusammenhange zu nennen. Endlich darf der unter dem Zeichen Mendelssohns und Schumanns stehenden Gruppe im weiteren Sinne angeschlossen werden der in Leipzig gebildete, hauptsächlich auf dem Gebiete der Instrumentalmusik (vier Sinfonien, Ouvertüre „Waldmeisters Brautfahrt", Klavierquintett, Klavierquartette, Trios, Streichquintette, Streichquartette, Konzerte u. a.) hervorgetretene, aber auch durch Chorwerke („Hafis", „Wächterlied", „Odins Meeresritt", „Das Grab im Busento", „Preislied", „Nornenlied", „Agrippina", „Salamis") bekannt gewordene Friedrich Gernsheim, geb. 17. Juli 1839 in Worms, jetzt Professor an der Königlichen Hochschule für Musik in Berlin.

Näher an die durch Friedrich Kiel, Immanuel Faißt, Ludwig Meinardus u. a. vertretene Gruppe, welche, freilich mit verschiedenem Glücke, in den modernen Tonformen die Polyphonie der Alten wieder aufleben lassen und die kontrapunktische Kunst des alten Bach erneuern will, möchten wir (vielleicht mit Einschluß des schon oben genannten Rheinberger?) folgende Tonmeister heranrücken: Karl Reinthaler, geb. 13. Oktober 1822 zu Erfurt, ursprünglich Theologe, dann Schüler von A. B. Marx in der Komposition, 1853 Lehrer am Konservatorium in Köln, 1858 städtischer

Digitized by Google

Musikdirektor, Organist am Dom, Dirigent der Liedertafel in Bremen, † 13. Februar 1896 daselbst (Oratorium „Jephtha"; Opern: „Edda", „Käthchen von Heilbronn"; Sinfonie in D-dur; Konzertkantaten: „In der Wüste", „Das Mädchen von Kolah"; „Bismarckhymne" u. a.); — Georg Vierling, geb. zu Frankenthal in der Pfalz am 5. September 1820, † 1. Mai 1901 zu Wiesbaden, Schüler von H. Neeb (1807—78) in Frankfurt a. M., von J. H. Ch. Rink[1]) (1770—1846) in Darmstadt und von A. B. Marx, seit 1853 in Berlin, wo er nach einem Aufenthalte in Frankfurt a. d. O. und Mainz den Bachverein gründete und längere Zeit leitete, bekannt vor allem durch seine Vokalkompositionen (Chorwerke: „Hero und Leander", „Der Raub der Sabinerinnen", „Alarichs Tod", „Konstantin"; Ps. 100; Ps. 137), hinter denen seine Instrumentalwerke (Sinfonie, Ouvertüren, Kammer- und Klaviermusik) zurücktraten; — Albert Anton Becker, geb. 13. Juni 1834, † 10. Januar 1899 in Berlin, Schüler von Herm. Bönicke (1821 bis 1879), seit 1891 Dirigent des Domchores zu Berlin, der zwar auch auf dem Gebiete der Instrumentalmusik (Preissinfonie in G-moll; Klavierquartett op. 19, Klavierquintett op. 49, Klaviersonate u. a. m.) und der weltlichen Liedkomposition (Lieder aus dem „Rattenfänger" und „Wilden Jäger" von Wolf) eine hervorragende Stellung einnimmt, seine Volkstümlichkeit aber wesentlich seinen bedeutsamen kirchlichen Vokalwerken verdankt (Messe in B-moll, „Reformationskantate" zum Lutherjubiläum 1883, Oratorium „Selig aus Gnade", „Geistlicher Dialog aus dem 16. Jahrh.", Vigilien, „Schnitter Tod", Motetten, Psalmen; Oper „Lorelei"); — Franz Wüllner, geb. am 28. Jan. 1832 zu Münster in Westfalen, † 7. September 1902 zu Braunfels a. d. L., zuletzt Direktor des Konservatoriums zu Köln, nachdem er vorher u. a. in Berlin, Brüssel, Hannover, Leipzig, München (1856), Aachen (1858), München (1864, „Chorübungen"; 1869 Nachfolger H. v. Bülows als Dirigent der Hofoper: erste Aufführung des Wagnerschen „Rheingold", dem 1870 „Die Walküre" folgte), und in Dresden (1877—1884) mit großem Erfolge tätig gewesen war („Te Deum" für Chor, Orchester, Orgel; „Stabat mater" für Doppelchor; Messen, Motetten, Ps. 125 mit Orchester; Chorwerk „Heinrich der Finkler", treffliche Rezitative zu Webers

[1]) Vgl. die Biographie Rinks von M. J. Fölsing. 1848.

Digitized by Google

„Oberon", Kammermusik usf.); er hat sich besonders als Gesangspädagoge verdient gemacht; — Heinrich von Herzogenberg, geb. am 10. Juni 1843 zu Graz, Schüler F. O. Dessoffs in Wien, Mitbegründer des „Bachvereins" in Leipzig, seit 1885 Kiels Nachfolger an der Königlichen Hochschule für Musik in Berlin, † 9. Oktober 1900 in Wiesbaden, der sich mit Erfolg auf dem Gebiete der reinen Musik betätigte (Sinfonien in C-moll und B-dur, sinfonische Dichtung „Odysseus" [Jugendwerk], Klavierquintett, Klavierquartett, Trios usf.), wesentlich aber durch seine kontrapunktisch meisterhaft gearbeiteten Chorwerke („Deutsches Liederspiel", „Der Stern des Liedes", „Die Weihe der Nacht", Psalm 96, 116, 94, „Nannas Klage"; Kantate „Kolumbus" (Jugendwerk), und vor allem durch sein „Weihnachts-" und „Passionsoratorium", worin das Oratorium in den kirchlichen Gottesdienst zurückkehrt und seine Wurzeln in den geistlichen Volksgesang hinabsenkt, sich in weiteren Kreisen eingebürgert hat. — Hierher mag am besten auch Julius Otto Grimm, geb. 6. März 1827 zu Pernau in Livland, † 7. Dezember 1903 in Münster i. W., gestellt werden, dessen Suiten in Kanonform, Sinfonie in D-moll, „Liederspiel", Klavierstücke u. a. den geschulten Formsinn bekunden. Was diesen Meistern zu besonderem Erfolge auf dem Gebiete der Vokalkomposition, zumal der kirchlichen, gereichte, das steht dem Erfolge der Werke von Anton Urspruch, geb. 17. Februar 1850 in Frankfurt a. M., † daselbst am 11. Januar 1907, hindernd im Wege, der sich, Schüler von Ign. Lachner, Raff und Liszt, auf die Instrumentalmusik (Sinfonie, Klavierkonzert, Kammermusik) und die Opern „Der Sturm", „Das Unmöglichste von allem" beschränkte und anscheinend zu einsame Wege ging, um bei dem größeren Publikum Verständnis zu finden[1]).

Zwar mit Mendelssohn durch sein feines Formgefühl, mit Schumann durch den aufgeschlossenen Sinn für die poetische Wirkung der Musik, mit den Neudeutschen durch den Zug zur Oper, zur Wirkung ins Große, auf das Volk („Volkschorvereine") verbunden, am nächsten aber dem Brahmsschen Kreise durch den in-

[1]) Der Herausgeber bedauert, durch Raummangel verhindert zu sein, erschöpfend auf diesen vortrefflichen, ebenso tiefgründigen wie geistreichen und feinfühligen Tondichter hinzuweisen, der in Deutschland durchaus noch nicht die verdiente Beachtung gefunden hat.

Digitized by Google

timen Charakter seiner Musik und die Vorliebe für die musikalische Dialektik verwandt[1]) erscheint Bernhard Scholz, geb. 30. März 1835 zu Mainz, Schüler von E. Pauer im Klavierspiele, von Dehn in der Theorie, nach verschiedenen Anstellungen in München, Hannover, Breslau (Dr. phil. h. c.) seit 1883 Direktor des Dr. Hochschen Konservatoriums in Frankfurt a. M. (Opern: „Carlo Rosa", „Ziethensche Husaren", „Morgiane", „Golo", „Der Trompeter von Säckingen", Die vornehmen Wirte", „Ingo", „Anno 1757", „Mirandolina"; Chorwerke: „Das Siegesfest", „Das Lied von der Glocke", „Silvesterglocken"; Kirchenwerke: „Requiem", „Liturgie auf das Totenfest"; Sinfonie in B-dur, „Malinconia" für Orchester, Ouvertüren, Kammermusik, Lieder usf.).

Gleichfalls ein Schüler Dehns ist Heinrich Karl Johannes Hofmann, geb. 13. Januar 1842 zu Berlin, † 16. Juli 1902 in Groß-Tabarz i. Th., den ein entwickelter Sinn für die poetische Seite der Musik, für die Schönheit der Klangwirkung und der geschmackvollen Deklamation charakterisiert (Opern: „Cartouche", „Der Matador", „Armin", „Ännchen von Tharau", „Wilhelm von Oranien", „Donna Diana"; Chorwerke: „Nornengesang", „Die schöne Melusine", „Aschenbrödel", „Promotheus", „Haralds Brautfahrt", „Editha", „Waldfräulein", „Festgesang"; Orchesterwerke: „Frithjofsinfonie", „Ungarische Suite", „Im Schloßhof" [Suite]; Kammer- und Klaviermusik: „Italienische Liebesnovelle", „Liebesfrühling" u. a. m.). — Anfangs der neudeutschen Richtung, deren Mittelpunkt Franz Liszt war, zugetan und für sie literarisch tätig, wendete sich Felix August Bernhard Dräseke (s. o.), zu Koburg geb. am 7. Oktober 1835, mehr und mehr zu den klassischen Vorbildern zurück, welche Wendung seine dritte Sinfonie („Tragica") einleitete. Von ihnen hat er sich in der Folgezeit wieder mehr und mehr entfernt. (Opern: „Gudrun", „Herrat"; Sinfonien, „Sinfonische Vorspiele" zu Calderons „Das Leben ein Traum" und Kleists „Penthesilea", Kammerkonzertmusik, Messe in Fis-moll, Requiem, das große Mysterium „Christus" in drei Teilen und einem Vorspiele u. a. m.) Manche seiner ohne Frage geistreichen und gedankenschweren, wenn auch oft durch reflektorische Momente überladenen Werke blieben Manuskript. Dräseke hat mit Ernst und Nachdruck nach neuen

[1]) Der Herausgeber kann dies Urteil nicht zu dem seinigen machen.

Digitized by Google

Ausdrucksmitteln und Formen in der Musik gesucht und wertvolle theoretische Werke verfaßt. Sein in der Neuen Musik-Zeitung veröffentlichter Aufsatz „Die Konfusion in der Musik" eröffnete eine zum Teil mit Leidenschaft und Witz geführte Diskussion über die Kunst des Neuerers Richard Strauß. Dräseke lebt seit 1876 in Dresden in angesehener Stellung. — Eine feinsinnige Dichternatur und hervorragendes Gestaltungsvermögen offenbarte sich in dem zu frühe verstorbenen Hermann Götz[1]), geb. 7. Dezember *1840* zu Königsberg i. Pr., † 3. Dez. 1876 zu Hottingen-Zürich, Schüler u. a. von Stern und Bülow in Berlin, seit 1863 Nachfolger Th. Kirchners als Organist in Winterthur, von wo er 1867 nach Zürich übersiedelte. Die deutsche Bühne besitzt an seiner Oper „Der Widerspenstigen Zähmung" (1874) eines ihrer Meisterwerke. Eine Oper „Francesca da Rimini" wurde von Ernst Frank beendet (Mannheim 1877 aufgeführt). Außerdem schrieb Götz wertvolle lyrische Klavierstücke, eine herrliche Sinfonie in F-dur, einige Konzerte, Lieder und Chorwerke (Psalm 113; Nänie von Schiller) u. a. m.

Angeschlossen seien noch: Karl Grammann, geb. 3. Juni 1844 zu Lübeck, † 30. Januar 1897 zu Dresden (Opern: „Melusine", „Thusnelda und der Triumphzug des Germanicus", „Das Andreasfest", „Ingrid", „Irrlicht", „Auf neutralem Boden"; zwei Sinfonien, Trauerkantate, dramatische Szene „Die Hexe", Violinkonzert u. a.); Ernst Rudorff in Berlin, Schüler Bargiels, Hauptmanns und Reineckes, geb. 18. Januar 1840 zu Berlin (Sinfonien in B-dur, Ouvertüren zu Tiecks „Märchen vom blonden Eckbert" und zu Kinkels „Otto der Schütz", Chorwerke, Klavierstücke); Richard Metzdorff in Hannover, geb. 28. Juni 1844 zu Danzig, ausgebildet unter Dehn und Kiel (Sinfonien in F-dur, D-moll, Ouvertüren, Lieder; Oper: „Rosamunde" u. a.); Georg Alfred Schumann, geb. 25. Oktober 1866 zu Königstein i. S., Schüler des ausgezeichneten Organisten und begabten Komponisten Karl August Fischer (1828—92) in Dresden u. a., besuchte 1882—88 das Leipziger Konservatorium, war in Danzig und Bremen tätig und wurde 1900 Nachfolger Martin Blumners (1827—1901), eines angesehenen Vokalkomponisten (Oratorien, Kantaten, Psalmen usw.), als Leiter der Berliner

[1]) Vgl. E. Istel in der Zeitschr. d. I. M. G. 1902 und A. Steiner, H. Götz. 1907.

Digitized by Google

Singakademie (Chorwerke: „Amor und Psyche", „Ruth", Preissinfonie in H-moll, Ouvertüren, Variationenwerke, Kammermusik, Klavierstücke, Lieder usw.); — Reinhold Becker, geb. 11. Aug. 1842 zu Adorf i. S. ist Komponist der Opern „Frauenlob" und „Ratbold". Viel Erfolg hatte er mit seinen Liedern und Männerchören. — Heinrich XXIV., Fürst von Reuß-Köstritz, geb. 8. Dezember 1855 zu Trebschen bei Züllichau, schrieb wertvolle Kammermusik u. a.; Julius Klengel, geb. 24. September 1859 (Kammermusik, Cellokonzerte), Konrad Heubner (1860—1905; Ouvertüren, Kammerwerke usw.).

Als solche, die das den Romantikern besonders naheliegende Gebiet des Märchens mit Glück betreten haben, seien hier den schon angeführten Reinecke, Arno Kleffel u. a. noch angefügt: Karl Freiherr von Perfall, geb. 29. Januar 1824 zu München, † daselbst 14. Jan. 1907, mit „Dornröschen", „Undine", „Rübezahl" (und den Opern: „Sakuntala", „Das Konterfei", „Raimondin", „Junker Heinz"). Anton Krause, geb. 9. Nov. 1834 zu Geithain in Sachsen, † 1907 in Dresden, der seine Hauptbedeutung als Musikpädagoge (schätzenswerte Klavierwerke; „Prinzessin Ilse") hat. Ferdinand Thieriot, geb. 7. April 1838 in Hamburg („Märchen vom Schnee"). Albert Thierfelder, geb. 30. April 1846 zu Mühlhausen i. Th. („Zlatarog", „Edelweiß", „Frau Holde", „Kaiser Max und seine Jäger"; Opern u. a. m.). Thierfelder ist seit 1888 als Nachfolger Kretzschmars Universitätsmusikdirektor in Rostock. 1890 wurde er Professor. Auch als Musikschriftsteller ist er mehrfach an die Öffentlichkeit getreten. Max Erdmannsdörfer, geb. 14. Juni 1848 zu Nürnberg, † 14. Februar 1905 in München, leitete als begeisterter Anhänger der neudeutschen Richtung die Loh-Konzerte in Sondershausen (1871 bis 1880), war sodann in Leipzig, später in Moskau tätig, lebte von 1889 ab in Bremen und ging 1895 nach München, wo er zwei Jahre darauf Hofkapellmeister wurde. Schon 1898 resignierte er („Prinzessin Ilse", Schneewittchen", „Traumkönig und sein Lieb" u. a. m.). Ferdinand Hummel, geb. 6. November 1855 zu Berlin, Schüler von Kiel und Barziel, ausgezeichneter Harfenvirtuose, seit 1897 Kgl. Musikdirektor in Berlin („Frau Holle", „Hänsel und Gretel", „Die Meerkönigin", „Die Najaden", für Klavier: „Märchenbilder", „Waldleben", außerdem Sonaten und andere Kammermusikwerke, Klavierstücke [Konzert in C-moll] und die Opern: „Angla",

Digitized by Google

„Mara", „Assarpai", „Sophie von Brabant", „Die Beichte", „Ein treuer Schelm" u. a. m.).

Endlich reihen wir hier an, da sie sorgfältig die musikalische Form pflegen, die ganz besonders durch ihre Vokalkompositionen bekannt gewordenen Komponisten: Joseph Brambach, geb. 14. Juli 1833 zu Bonn, † 20. Juni 1902 daselbst, der mit seinen Werken für Männer- und gemischten Chor (besonders „Lorelei", „Alcestis", „Das Eleusinische Fest") Erfolge erzielte; Joseph Pembaur, geb. 23. Mai 1848 zu Innsbruck, u. a. Schüler von Rheinberger und Büllner, lebt seit 1875 in seiner Vaterstadt, von wo aus er sich besonders als Liederkomponist einen geachteten Namen machte, und Wenzel Joseph Krug (=Waldsee), geb. 8. November 1858 in Waldsee, Schüler von Faißt; er lebt seit 1901 in Magdeburg. Krug schrieb die wirkungsvollen Chorwerke „Harald", „König Rother", „Der Geiger zu Gmünd", „Seebilder", die Opern „Der Prokurator von St. Juan", „Astorra", „Der Rotmantel", Lieder u. a. m.

Mehr zu der zweiten Gruppe, die unter dem Zeichen Liszts steht und die musikalische Formensprache durch den poetischen Gedanken, den das Tonwerk ausdrücken soll, bestimmen will, möchten wir unter dem oben gemachten Vorbehalte und unter der Voraussetzung, daß wir die künstlerische Stimmung der Betreffenden richtig verstehen, die folgenden Tonsetzer rechnen.

Eduard Lassen, geb. 13. April 1830 in Kopenhagen, seit 1861 Hofkapellmeister zu Weimar, † 15. Januar 1904 daselbst. Gerade an ihm zeigt es sich, ähnlich wie bei Joachim Raff, daß die Grenzen zwischen beiden Gruppen fließend sind, und daß darüber, zu welcher derselben ein Tonsetzer zu rechnen ist, nicht die äußere Beschaffenheit der musikalischen Formgebung, gleichsam das musikalische Idiom, das er redet, sondern die grundsätzliche Bedeutung entscheidet, welche in seinem Schaffen das Programm, die Idee für die Gliederung der Form hat, der Einfluß, den sie auf deren Entwickelung ausübt. Es kann ein Tonsetzer die musikalische Sprache Mendelssohns oder Schumanns reden und doch zu den neudeutschen Programmatikern gehören; und umgekehrt, es kann sich einer das musikalische Idiom Liszts oder Wagners angeeignet haben und doch, was das Prinzip der musikalischen Formgestaltung anbelangt, durchaus zu den Alten schwören. Nicht die Artikulation, nicht Tonfall und Flexion entscheidet, sondern das Prinzip, welches die Konstruk-

Digitized by Google

tion des Tonsatzes regelt. Der Tonsprache nach könnte Lassen ebensogut zu den Meistern der ersten Gruppe gezählt werden, denn er unterscheidet sich darin wenig von ihnen; dem Grundsatze nach gehört er zur zweiten (Opern: „Frauenlob", „Le captif"; Orchesterwerke: 11 Charakterstücke zu den „Nibelungen" Hebbels; Musik zu „Faust", zu „Ödipus auf Kolonos"; Sinfonien, Ouvertüren; Lieder u. a. m.). — Dasselbe gilt von Karl Goldmark[1]), geb. 18. Mai 1830 zu Keszthely in Ungarn (Scherzo für Orchester op. 19, Sinfonie „Ländliche Hochzeit", Sinfonie in Es-dur; Ouvertüren: „Penthesilea", „Im Frühling", „Der gefesselte Prometheus", „Sappho", „In Italien", Kammermusik, „programmatische Klaviermusik", Opern: „Die Königin von Saba", „Merlin", „Das Heimchen am Herd", „Die Kriegsgefangene", „Götz von Berlichingen", „Ein Wintermärchen" u. a. m.[2]), und Johann Josef Abert, geboren 21. September 1832 zu Kochowitz in Böhmen (Sinfonie C-moll, Sinfonische Dichtung „Kolumbus" u. a.), die beide ihre Haupterfolge in der Oper errungen haben (s. u.).

Der neudeutschen Schule grundsätzlich zugetan, ohne die strenge Formenzucht der älteren Schule zu verleugnen, ist Gottfried Lindner, geb. 22. Juli 1842 zu Ehingen, Professor am Konservatorium in Stuttgart („Waldlegende" für Orchester, Ouvertüre „Aus nordischer Heldenzeit", Kammermusik, Lieder u. a., Opern: „Dornröschen", „Konradin von Schwaben"). — Ähnlich ist es bei August Klughardt[3]), geb. 30. November 1847 in Köthen, † 3. August 1902 in Roßlau bei Dessau, der während eines vierjährigen Aufenthaltes in Weimar unter Liszts Einfluß gekommen war, 1873 Hofkapellmeister in Neu-Strelitz wurde und seit 1882 in gleicher Stellung in Dessau tätig war (Ouvertüren: „Im Frühling", „Sophonisbe", „Siegesouvertüre", „Festouvertüre"; fünf Sinfonien: „Leonore", „Waldleben" usw.; Orchestersuiten; Opern: „Mirjam", „Iwein", „Gudrun", „Die Hochzeit des Mönches"; Oratorien: „Die

[1]) Vgl. O. Keller, K. Goldmark. 1901.

[2]) Goldmarks Musik besitzt ohne alle Frage die Vorzüge großer Lebendigkeit und Farbenglut; die beste seiner Opern, „Die Königin von Saba", ist voll sinnlichen Reizes in der musikalischen Zeichnung. Hier liegt des Komponisten eigentliches Gebiet. Damit sind gleichzeitig die Grenzen seiner Begabung und der Grund angedeutet, weshalb Werke wie sein „Götz" ihren Weg nicht machen konnten.

[3]) Vgl. L. Gerlach, Aug. Klughardt. 1902.

Digitized by Google

Grablegung Christi", „Die Zerstörung Jerusalems", „Judith"; Kammermusik; Lieder u. a.).

Fast noch mehr gilt dies von den Brüdern Scharwenka, Philipp, geb. 16. Feb. 1847 zu Samter in Posen, und Xaver, geb. 6. Januar 1850, beide Schüler von Wuerst, später von H. Dorn; beide sind durchaus modern gestimmt und doch formfest, ihre kräftig bewegte, geistreiche und interessante Musik trägt häufig nationales Gepräge, ist aber als Ganzes von Eklektizismus nicht frei. Von Philipp Scharwenka seien genannt Sinfonien, „Arkadische Suite", Orchesterserenade; Chorwerke: „Sakuntala", „Herbstfeier"; von Xaver Scharwenka: Klavierkonzert in B-moll (op. 32), Sonaten, Kammermusik usw.

Mit Auszeichnung ist sodann zu nennen Jean Louis Nicodé, geb. 12. August 1853 zu Jersitz bei Posen; er wurde in Berlin Schüler Kullaks und Wuerst's, sodann Kiels. Nach Konzertreisen siedelte er 1878 nach Dresden über, wo er als angesehener Lehrer und Dirigent 10 Jahre lang wirkte, um dann ganz der Komposition zu leben. Er schrieb die sinfonischen Dichtungen „Maria Stuart", „Die Jagd nach dem Glück", „Gloria" (mit Schlußchor), „Symphonische Variationen", Orchestersuiten, Chorsinfonie „Das Meer", Sonaten, Etüden, Lieder. Nicodé ist im Formenbaue sicher und kühn, als Harmoniker Neuerungen geneigt. Daß sein Versuch einer Verwertung der Sinfonie-Form („Morgenwanderung im Gebirge") für den unbegleiteten Männergesang weder Erfolg noch Nachahmung finden werde, ist anzunehmen.

Modern im Grundsatze und in der Stimmung, sicher in der Formgestaltung ist auch Willem de Haan, geb. 24. Sept. 1849 in Rotterdam, Schüler Willem Nicolais, F. de Langes und Bargiels; er wirkte von 1873 ab in Bingen und ist seit 1878 als Hofkapellmeister in Darmstadt tätig (Opern: „Die Kaisertochter", „Inkasöhne"; Chorwerke: „Der Königssohn", „Das Grab im Busento", „Harpa" u. a.). De Haan hat sich um die Entwickelung der Musik in Darmstadt Verdienste erworben.

Eine bedeutende Stellung unter den Musikern der Gegenwart nimmt Arnold Mendelssohn[1]), Sohn eines Neffen von Felix Mendelssohn-Bartholdy, ein. Er wurde am 26. Dezember 1855 zu Ratibor geboren, studierte zuerst Jura und ging dann zur Musik

[1]) Vgl. die Skizzen von W. Nagel in der Zeitschrift „Die Musik" 1908 und „Monographien moderner Musiker". Leipzig, Kahnt. 1906.

Digitized by Google

über. Seine Lehrer waren Haupt, Grell, Kiel, Taubert und Löschhorn. Nach einem dreijährigen Aufenthalte als Universitätsmusiklehrer in Bonn ging er 1883 nach Bielefeld, zwei Jahre später ans Konservatorium nach Köln und wurde 1890 Gymnasiallehrer und Kirchenmusikmeister in Darmstadt. Chorwerke: „Abendkantate", „Der Hagestolz", „Frühlingsfeier", „Paria", „Pandora" u. a. m. Opern: „Elsi, die seltsame Magd", „Der Bärenhäuter", „Die Minneburg" (nicht aufgeführt). Kleine Klavier- und Violinstücke, geistliche Chöre: „Das Leiden des Herrn" u. a.; zahlreiche Lieder. Mendelssohns Gestaltungskraft ist wie die Ursprünglichkeit und Tiefe seiner Erfindung eine große. Er ist ein hervorragender Kontrapunktiker, die Vielseitigkeit seiner Rhythmik ist ebenso bewundernswert wie die Energie und Bestimmtheit seiner Harmonik. Im Liede ist er von Schubert und Hugo Wolf ausgegangen, um neuerdings in die Bahnen einer großzügigen und fesselnden Melodik auszumünden, die sich in bewußten Gegensatz zu der „Inszenierung" des deutschen Liedes stellt, die durch Liszt und seine Schule angebahnt wurde. Als Opernkomponist hat Mendelssohn bisher wenig Beachtung gefunden; als solcher strebt er mit Erfolg, von Wagner abzukommen. Seine geistlichen und weltlichen Chorwerke enthalten eine Fülle des Geistreichen und Schönen, in der „Pandora" hat Mendelssohn sein Meisterwerk geschaffen. Im Vollbesitze der geistigen Bildung seiner Zeit, bewandert in der Musik aller Zeiten und Völker, ein strenger Kritiker dem eigenen Schaffen gegenüber, geht der Meister seines Weges, mit hohem Ernst einen überaus glücklich gestaltenden Humor vereinend, der sich mit Vorliebe volkstümlichen Stoffen zuwendet. Auch um die Pflege der Kunst H. Schützens und J. S. Bachs hat Mendelssohn sich Verdienste erworben.

Als eine ausgeprägte, die Form namentlich nach der rhythmischen Seite hin frei beherrschende musikalische Erscheinung, auf deren Entfaltung Vergangenheit und Gegenwart, Romantik und Neuromantik eingewirkt haben, stellt sich Hans Huber dar, geb. 28. Juni 1852 zu Schöneweid bei Olten, ausgebildet auf dem Konservatorium zu Leipzig, der in Wasserling und Thann i. E. wirkte und jetzt in Basel lebt, wo er 1896 als Nachfolger Selmar Bagges[1]) (geb. 1823 zu Koburg, † 17. Juli 1896 in Basel) Direktor der Musikschule wurde (Chorwerke: „Pandora", „Aussöhnung", „Nordsee-

[1]) Vgl. G. Eglinger, S. Bagge. 1897.

bilder", „Meerfahrt"; Opern: „Weltfrühling", „Kudrun"; Sinfonien, Kammermusikwerke, Klavierstücke, Lieder). Hier sei auch genannt Moriz Moszkowski, der Bruder des witzigen Musikreferenten Alexander Moszkowski, geb. 23. August 1854 zu Breslau, der in seiner Vaterstadt, Dresden und Berlin ausgebildet wurde, hier bis 1897 lebte und dann nach Paris übersiedelte. Moszkowskis Kompositionen, Klavierstücke, die sinfonische Dichtung „Jeanne d'Arc", Konzerte und Konzertstücke, Oper „Boabdil", Ballett „Laurin" verraten den vortrefflich geschulten Künstler von gutem Geschmack und Können, dem jedoch Originalität der Gedanken abgeht, die Moszkowski durch einen nicht ungeschickten nationalen Eklektizismus ist zu ersetzen bestrebt ist. Durchaus modern ist Eugen d'Albert, der gefeierte Pianist, geb. als Sohn des Tanzkomponisten Charles d'Albert (1809—86) am 10. April 1864 zu Glasgow, in der Oper zuerst ausgesprochen Wagners Grundsätzen folgend („Ghismonda", „Rubin", „Gernot"), dann zur „Konversationsoper" übergehend („Die Abreise", das veristisch angelegte „Tiefland", „Flauto solo"; nur diese Opernwerke haben dauernden Erfolg gehabt, nicht so die Opern „Kain", „Der Improvisator", „Tragaldabas" und, wie es scheint, auch „Izyel"), in der reinen Musik den Anforderungen der Musik als selbständig bildender Kunst Rechnung tragend (Klavierkonzerte in H-moll und E-dur, Sinfonie in F-dur, Streichquartett in A-moll, Klavierstücke op. 1 und 8 Fis-moll-Sonate, Chorwerke, wirkungsvolle Lieder u. a. m.).

Eine hohen psychologischen Interesses nicht entbehrende Erscheinung bietet Gustav Mahler, geb. 7. Juli 1860 zu Kalischt in Böhmen, studierte in Wien Musik und war als Dirigent an den verschiedensten Orten tätig, so 1885 in Prag, darauf in Leipzig, Pest und Hamburg, zuletzt in Wien, wo er bis 1907 als Hofoperndirektor wirkte. Unter den zeitgenössischen Dirigenten steht Mahler in erster Reihe. Als Komponist (Oper: „Die Argonauten"; Märchenspiel „Rübezahl"; Kammermusik, Lieder, Orchesterhumoresken, Sinfonien) hat er insbesondere mit seinen Sinfonien Aufsehen erregt, das weniger durch Bewunderung als durch Erstaunen über allerlei Bizarrerien, gesuchte Naivetät und nicht minder erklügeltes Raffinement geweckt wurde. Mahlers Schöpfungen sind niemals Erzeugnisse einer unmittelbar strömenden und gestaltenden Empfindung, Erzeugnisse vielmehr eines die moderne Technik, die

Digitized by Google

Formensprache und Ausdrucksweise der Kunst der Gegenwart vollendet beherrschenden Eklektizismus.

Zu den bedeutendsten Vertretern der universalistischen Richtung gehören Felix Weingartner und Richard Strauß. Felix Weingartner[1]), Edler von Münzberg, geb. 2. Juni 1863 zu Zara in Dalmatien, aufgewachsen in Graz, gebildet in Leipzig und Weimar, in Königsberg, Danzig, Hamburg, Mannheim, Berlin, München, und seit 1908 in Wien als Mahlers Nachfolger tätig, folgt mit Entschiedenheit den Spuren Wagners und Liszts, deren Grundsätze er auch schriftstellerisch vertritt („Die Lehre von der Wiedergeburt und das musikalische Drama", „Über das Dirigieren", „Bayreuth"; ferner: „Die Symphonie nach Beethoven", „Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens", „Musikalische Walpurgisnacht"). Hervorgetreten ist er mit Klaviersachen und Liedern, vor allem aber mit Opern (s. u.), Sinfonien und sinfonischen Dichtungen („König Lear", „Das Gefilde der Seligen"). — Richard Strauß, geb. 11. Juni 1864 in München als Sohn des Hornisten, Königl. Kammermusikus Franz Strauß (1822—1905) daselbst, ist an den Vorbildern der Klassiker und Romantiker groß geworden; jenen verdankt er die virtuose Beherrschung der Form, die schon seine Erstlingswerke kennzeichnet, diesen den Sinn für die poetische Wirkung der Musik, der sich schon an mancher Stelle seiner Jugendschöpfungen, zum Teil selbst unter Andeutung der in seinen späteren Werken mehr und mehr hervortretenden „Straußismen" äußert. Seine Entwickelung hat ihn den Neuromantikern zugeführt, zu deren hervorragendsten und ausgeprägtesten Vertretern er gehört; von ihnen hat er die reiche Mannigfaltigkeit und den blendenden Glanz der Farbengebung, die hochentwickelte Kunst der Instrumentation, die Vorliebe für die Programmusik, die Strenge und Folgerichtigkeit in der Durchführung des Prinzips. Wie man auch zu der durch Strauß in ihre äußersten Konsequenzen verfolgten programmatischen Musik stehen möge: man wird die rückhaltlose Energie, mit der er seinen Weg geht, anerkennen müssen. Wer freilich die Dinge nüchternen Sinnes prüft, wird das lebhafte Bedauern nicht unterdrücken können, daß in Strauß ein reicher Geist sich in einseitigster Weise

[1]) Vgl. P. Raabe, F. Weingartner . . . („Die Musik") 1908. — J. L. Lusztig, F. Weingartner 1908.

Digitized by Google

auf Tendenzen festgelegt hat, die mit ernster und strenger Kunst wenig mehr gemein haben, weil sie in letzter Linie doch darauf hinauslaufen, dem Sensationsbedürfnisse einer durch Überzivilisation unersättlich lüstern gewordenen Zeit zu dienen. Diesen Zusammenhang darzulegen, wird die Aufgabe der späteren Geschichtschreibung sein; er läßt sich heute mehr ahnen, als im einzelnen nachweisen. 1885 wurde Strauß unter Bülow Hofmusikdirektor in *Meiningen*, 1886 dritter Kapellmeister in München, 1889 Hofkapellmeister in Weimar; 1894 erhielt er die gleiche Stellung in München, seit 1898 ist er in Berlin tätig. Werke: Opern (s. u.), Streichquartett in A-dur, Klaviersonate in H-moll, Klavierstücke, Suite für Blasinstrumente, Sonaten für Cello und Violine mit Klavier, Konzert für Waldhorn, Klavierquartett in C-moll, Sinfonie in F-moll, Sinfonia domestica, symphonische Dichtungen: „Aus Italien", „Don Juan", „Tod und Verklärung", „Macbeth", „Till Eulenspiegels lustige Streiche", „Also sprach Zarathustra", „Don Quixote", „Ein Heldenleben", Chorwerke, zahlreiche Lieder.

Einer der eigenartigsten Charakterköpfe der neueren Musikgeschichte ist Hugo Wolf[1]), der am 13. März 1860 zu Windischgrätz in Steiermark geboren wurde, von wenigen verstanden durchs Leben ging, mit wahrhaft erschütternder Glut für seine Ideale kämpfte und litt, in geistige Umnachtung verfiel (1897) und in der Landesirrenanstalt zu Wien am 22. Februar 1903 seine Augen für immer schloß. Werke: 53 Lieder nach Mörike (1888), 20 Lieder nach Eichendorff, 51 Lieder nach Goethe (1888/89), Spanisches Liederbuch (nach Paul Heyse und Em. Geibel), sechs Lieder nach Gottfr. Keller, Italienisches Liederbuch (46 Lieder nach P. Heyse), drei Lieder nach Michelangelo. Diesen seinen Hauptschöpfungen sind anzuschließen: 12 Lieder aus der Jugendzeit (1877/78), 31 Lieder nach verschiedenen Dichtern (1877/97), sechs geistliche a cappella-Chöre nach Eichendorff (herausgegeben von E. Thomas, für Männerchor bearbeitet von Max Reger), ein Streichquartett (D-moll, 1879/80), „Penthesilea", symphonische Dichtung für Orchester (1883), „Italienische Serenade" für kleines Orchester (Bearbeitung für Streichquartett von H. Wolf, für Klavier zu vier Händen von M. Reger),

[1]) Vgl. E. Decsey, H. Wolf. 4 Bde. 1903—6 (Hauptwerk). — Weitere Quellen s. daselbst und in Riemanns Lexikon.

Digitized by Google

„Dem Vaterland", Hymnus für Männerchor und Orchester; Musik zu Ibsens „Fest auf Solhaug", „Elfenlied", „Der Feuerreiter" (für Chor und Orchester bearbeitet); Oper: „Der Corregidor", Dichtung von Rosa Mayreder nach Pedro de Alarcon (1895). Eine zweite Oper: „Manuel Venegas", Text von Hörnes, blieb unvollendet. In Kürze zusammenfassend über Wolf zu sprechen, ist schwer, weil der Künstler dem Beurteiler fortgesetzt neue Probleme stellt, die aus dem überquellenden Reichtume seiner wunderbaren Musiknatur fließen. Aus der weder harmonisch noch rhythmisch leicht zu fassenden Gestaltung manches seiner Werke auf ein vorwiegend reflektorisches Schaffen Wolfs schließen zu wollen, wäre verfehlt. Wolf konnte nur in Augenblicken höchster psychischer Erregung schreiben; dann aber strömten ihm die Gedanken in ununterbrochener Kette, Gedanken, die fast immer aus müheloser Beherrschung der jeweilen als Grundlage dienenden Dichtung geboren wurden. An seinen Dichtern hing der junge Meister mit rührender und andächtiger Verehrung; aus ihr folgte Wolfs Absicht, diese Dichter in einer mehr oder weniger zusammenhängenden Reihe von Liederschöpfungen der Welt zu zeigen, wie er selbst sie sah. Es war innerer Zwang, der ihm die Feder in die Hand gab. So weisen die Mörike- und Goethelieder usw. je ein ganz besonderes Aussehen auf. Überall drängt Wolf darauf, ein bestimmtes musikalisches Zentrum des Ausdruckes zu schaffen, das dem Liede zur Grundlage dient; von ihm aus folgt er den einzelnen Stimmungen, dem Worte mit einer erstaunlichen Treue, in der Gestaltung des Ganzen niemals die einzelne Pointe, über dieser niemals den logischen Zusammenhang des Ganzen vergessend. Seine Musikphantasie war ebenso reich, wie sein kritischer Verstand scharf; das Stimmungsgebiet, das seine Lieder erschließen, ist von einer erstaunlichen Ausdehnung. Der Prozeß, der zuerst bei Schubert in allgemein erkennbarer Weise einsetzt, das Klavier zum gleichberechtigten Faktor neben die Singstimme zu stellen, erscheint bei H. Wolf abgeschlossen. Aus der Vereinigung beider Faktoren ergibt sich aber keine Erweiterung des Liedes zur Szene, vielmehr bleibt die Singstimme, die je nach dem Texte in melodischer oder mehr deklamierender Art behandelt wird, mit der Klavierstimme vorwiegend nur im psychologischen Zusammenhange, wobei die Untermalung einzelner Momente durch diese nicht ausgeschlossen wird. Der einheitlichen Fassung seiner Liedgebilde dient

die thematische Verarbeitung des Materiales, die Harmonik ist von blendender Fülle, die rhythmische Kraft Wolfs oft geradezu verblüffend. Der Wirklichkeits- und Wahrheitssinn, der den der Welt zu früh geraubten genialen Meister in seinem Schaffen auszeichnet, hat ihn niemals auf die Abwege realistischer Gestaltung geführt; stets leitete ihn als schaffenden Künstler ein unendlich feines Gefühl und ein sicherer Formensinn. Als Richtschnur diente ihm die Achtung vor dem Worte des Dichters, dem seine eigene Kunst zu dienen, das sie nicht zu erdrücken habe. Daß Wolfs Kunst nicht überall abgeklärt erscheint, daß sich da und dort ein Zuviel an modulatorischer Buntheit zeigt, ist unbestreitbar. Vor dem hohen Ernste aber, der aus allen seinen Schöpfungen zu uns spricht, vor dem mächtigen Wollen, der gewaltigen Schaffenskraft und vor dem Erhabenen und Schönen, dem Ernsten und Heitern, das sein Genius ihm zu künden gab, beugt sich heute in Dankbarkeit die Welt.

Eine genaue Gruppierung der führenden Musiker der Gegenwart läßt sich noch nicht durchführen. Wie in den vorstehenden Zeilen seien in den nachfolgenden die Namen in ungefährer chronologischer Folge angeführt. Als energischer Verfechter der Kunst Richard Strauß', aber auch als geistvoller Interpret der Bachschen Musik und als bedeutender Komponist hat sich einen weithin bekannten Namen gemacht Philipp Wolfrum, geb. 17. Dezember 1854 zu Schwarzenbach a. Wald in Oberfranken (Orgelsonaten, Kammermusik, Weihnachtsmysterium[1]), Lieder und Chorwerke). — Eine im Publikum wenig bekannte Erscheinung ist Nietzsches Freund, Peter Gast[2]) (Heinr. Köselitz), aus Annaberg i. S. (geb. 1854). Er schrieb die Opern: „Willram", „König Wenzel", „Orpheus und Dionysos", „Die heimliche Ehe" (als „Der Löwe von Venedig" 1901 erschienen), Singspiele, Lieder u. a. m. — Felix Woyrsch, geb. 8. Oktober 1860 zu Troppau (Österr.-Schlesien), ist eine Zeitlang Schüler von H. Chevallier in Hamburg gewesen, verdankt aber seine ausgezeichnete Schulung im wesentlichen sich selbst. Woyrsch ist in Altona als Leiter des Kirchenchores und der Singakademie tätig. Er schrieb einen sinfonischen Prolog zu Dantes

[1]) Vgl. E. Istel, Das deutsche Weihnachtsspiel und seine Wiedergeburt aus dem Geiste der Musik. 1900.

[2]) Vgl. über Gast und andere der erwähnten Tonsetzer: Monographien moderner Musiker. 2 Bde. Leipzig, Kahnt. 1906/7.

Digitized by Google

„Divina Commedia", eine Sinfonie in C-moll, ein Violinkonzert, Kammermusik, die Chorwerke: „Die Geburt Jesu", „Passionsoratorium", „Sapphische Ode an Aphrodite", „Totentanz", „Deutscher Heerbann", „Der Vandalen Auszug", Lieder (Persische Lieder, Spanisches Liederbuch, Rattenfängerlieder), Männerchöre, Klavierwerke und die Opern: „Der Pfarrer von Meudon", „Der Weiberkrieg", „Wikingerfahrt". — Wilhelm Berger, der Nachfolger von Fritz Steinbach (geb. 17. Juni 1855 zu Grünsfeld i. B., genialer Dirigent und guter Komponist: Septett op. 7, Lieder usw.) als Leiter des Meininger Hoforchesters, ist am 9. August 1861 zu Boston geboren und genoß in Berlin F. Kiels Unterricht. Er veröffentlichte zahlreiche Chorwerke („Totentanz", „Meine Göttin", „Euphorion"), Sinfonien, Lieder und Klavierstücke, die eine großartige Beherrschung der Satztechnik, zum Teil aber auch Bergers Freude an problematischen Klangwirkungen bekunden. — Friedrich Klose, geb. 29. November 1862 zu Karlsruhe, Schüler von V. Lachner, A. Ruthardt und A. Bruckner, Ludwig Thuilles (30. November 1861 bis 5. Februar 1907; ausgezeichneter Lehrer und Theoretiker. B-dur-Sextett op. 6 und andere Kammerwerke. Opern: „Theuerdank" und „Gugeline") Nachfolger als Kompositionslehrer in München (seit 1907), schrieb eine rühmend genannte Messe in D-moll, Orchesterwerke („Das Leben ein Traum", die dramatische Sinfonie „Ilsebill"), Chorwerke u. a. m. — Von Josef Reiter[1]), geb. 19. Januar 1862 zu Braunau in Oberösterr., stammen die Opern: „Der Bundschuh", „Klopstock in Zürich", „Der Totentanz", viele wirkungsvolle Männerchöre großen Stils u. a. m. — Frederick Delius[2]), von deutschen Eltern 1863 in Bradford (England) geboren, ist in der Hauptsache Autodidakt (kurze Zeit Schüler von Jadassohn und Reinecke). Er schrieb die Musikdramen „Koanga", „Romeo und Julie auf dem Dorfe" (nach G. Kellers Novelle), Orchestermusik („Norwegische Suite"), ein Klavierkonzert, Chorwerke („Appalachia", „Sea-drift", „Eine Messe des Lebens"). — Hugo Kaun, geb. 21. März 1863 in Berlin, machte sich durch sinfonische Dichtungen, die Sinfonie „An mein Vaterland", gut gearbeitete und stimmungsreiche Kammermusikwerke, Chorwerke,

[1]) Vgl. M. Morold, J. Reiter. 1904.
[2]) Vgl. M. Chop, F. Delius. 1907.

Digitized by Google

Klavierstücke und Lieder bekannt. — Friedrich E. Koch, geb. 3. Juli 1862 in Berlin, fand mit seinem Streichtrio, op. 9 Beachtung, die sich weiterhin auf zwei Sinfonien (op. 4 und 10) und vor allem auf sein Oratorium „Von den Tageszeiten" erstreckte. — Karl Martin Löffler aus Mülhausen i. E., geb. 30. Januar 1861, Schüler von Joachim u. a., ging nach Frankreich und Amerika, wo er lange als Mitglied des Sinfonieorchesters in Boston tätig war. Bekannt wurden u. a. von ihm die Suite für Violine mit Orchester „Les viellées de l'Ukraine", „Phantastisches Konzert" für Cello und Orchester, sinfonische Dichtungen, ein Streichquartett, ein Streichsextett, ein Oktett für Streichinstrumente, Harfe und zwei Klarinetten.

Einer der bemerkenswertesten Vertreter der modernsten Richtung der Musik, andererseits aber wiederum charakterisiert durch eine gewisse Hinwendung zur Kunst der Vergangenheit (in einzelnen Liedern usw.) ist Hans Pfitzner[1]), von deutschen Eltern 5. Mai 1869 zu Moskau geboren. Er war Schüler seines Vaters und des Hochschen Konservatoriums in Frankfurt a. M. und wirkte seither in Mainz und Berlin als Theaterkapellmeister; 1907 war er in München (Kaim-Orchester) tätig und wurde 1908 Nachfolger Fr. Stockhausens als städtischer Musikdirektor und Direktor des Konservatoriums in Straßburg i. E. Pfitzner schrieb die mehrfach aufgeführten Musikdramen „Der arme Heinrich" und „Die Rose vom Liebesgarten", viele Kammermusikwerke, Musiken zu Schauspielen („Käthchen von Heilbronn", „Das Fest auf Solhaug" u. a.), Lieder u. a. m. — Otto Lies, geb. 1868 in Hannover, Schüler Franz Wüllners, einer der Abteilungsdirektoren der holländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst, hat ein Requiem, Chorwerke („Leonore", „Der wilde Jäger"), Klavierstücke, Lieder und sinfonische Werke geschrieben. — Von Walter Lampe, geb. 1872 in Leipzig, sind bisher ein Trio, eine Cellosonate, ein „Tragisches Tongedicht" für Orchester, eine Serenade für Blasinstrumente, vier Klavierstücke u. a. bekannt geworden. — Ein Schüler Thuilles, August Reuß, geb. 6. März 1871 in Liliendorf bei Znaim, hat durch seine Lieder und sinfonischen Dichtungen, auch durch Kammermusik-

[1]) Vgl. P. N. Cossmann, H. Pfitzner. 1904. — R. Louis, Die Rose vom Liebesgarten. 1904.

Digitized by Google

werke und Klavierstücke beträchtliche Hoffnungen geweckt. — Oskar Fried[1]), geb. 10. August 1871 in Berlin, ein Schüler Humperdincks, ist mit großem Erfolge in seiner Vaterstadt als Dirigent des Sternschen Gesangvereins tätig. Seine Chorwerke „Das trunkene Lied", „Erntelied" haben Aufsehen gemacht; ein Präludium und Doppelfuge für Streichorchester, ein Bläserstück für 13 Blasinstrumente und zwei Harfen stellen seinem technischen Können ein glänzendes Zeugnis aus. — Ein anderer Schüler von L. Thuille, Richard Mors, 1873 in Mannheim geboren, ging von der Jurisprudenz und der Philosophie zur Musik über. Er ist, wie es scheint, erst in der letzten Zeit mit Liedern an die Öffentlichkeit getreten. — Siegmund von Hausegger, Sohn des bedeutenden Ästhetikers Friedrich von Hausegger (1837—99), wandte sich nach längerem Universitätsstudium der Musik zu und komponierte die Opern „Helfried", „Zinnober", einige glänzend ausgeführte sinfonische Dichtungen („Barbarossa", „Wieland der Schmied") und groß angelegte Männer- und gemischte Chöre. Hausegger ist am 16. August 1872 zu Graz geboren und war bisher in Graz, München, Frankfurt a. M. tätig. — Bedeutende Erwartungen hat Julius Weismann, geb. 26. Dezember 1879 in Freiburg (Breisgau) erweckt, u. a. Schüler von Rheinberger, Herzogenberg und Thuille (Chorwerke: „Fingerhütchen", „Über einem Grabe", „Hymnus an den Mond", Männerchöre, ein Quartett, eine Sinfonie, Sonate für Violine allein (op. 30) u. a. m.). — Ferner seien noch genannt: die Schweizer Volkmar Andreä, Herm. Suter, Emil Frey, R. Ganz, sodann K. Kämpf, B. Sekles, Franz Mikorey, H. Zilcher, Th. Blumer, Rich. Trunk, Rob. Hegar, Karl Weigel, Heinr. Sthamer, W. Braunfels.

Hohes Wollen charakterisiert ohne Frage das Streben aller dieser Tondichter. Es kann nicht unsere Aufgabe sein, das Maß der Begabung jedes einzelnen Vertreters dieser Gruppe feststellen und die Werke im einzelnen „kritisieren" zu wollen. Bei allen ist auch das Bemühen um neue Ausdrucksmittel und neue Ausdrucksformen erkennbar. Je nach seinem Standpunkte wird der einzelne Beobachter diese Bestrebungen verschieden bewerten. Sucht wenigstens die Mehrzahl der heutigen Tonkünstler ihr Heil in der Verneinung

[1]) Vgl. Paul Becker, O. Fried. 1907.

Digitized by Google

der historisch gewordenen Formen und in der Pflege von frei gestalteten Gebilden, so ist die neben R. Strauß ohne allen Zweifel bedeutsamste Künstlererscheinung der Gegenwart, Max Reger, bestrebt, einmal den Zusammenhang mit der Kunst der Klassik (Bach, Beethoven, Brahms) nicht nur nicht zu lockern, sondern so fest wie möglich zu gestalten, das Idealbild der um ihrer selbst *willen* gepflegten Musik rein zu erhalten, also Musik ohne Nebenabsicht, *ohne* Programm und Tendenz zu schreiben, andererseits aber die organisch weitergebildeten alten Formen mit einem neuen Gehalte zu erfüllen und die Ausdrucksmöglichkeiten insbesondere nach der *Seite* einer unendlich fein gesteigerten Figuration und nach der modulatorischen Seite hin zu heben. Regers Kunst ist ein Problem, an dem künftige Zeiten noch zu arbeiten haben werden. Was dem Hörer und Partiturleser oft als das Ergebnis mühsamer Spekulation erscheinen muß, ist in Wahrheit Regers natürliche, ungezwungene Ausdrucksweise. Sie liebt harmonische Verkettungen der entlegensten tonalen Gebiete, sie ist neu und reich an überraschenden Übergängen und Schlußfällen, sie liebt unter besonderen Umständen eine gewisse aphoristische Ausdrucksweise, sie löst mit einer geradezu erstaunlichen Leichtigkeit die schwersten satztechnischen Aufgaben. Regers Erfindungskraft ist nicht minder reich als sein Gestaltungsvermögen. Daß er dem Einfachen gern aus dem Wege geht, ist psychologisch unschwer zu begreifen. Wo er aber kleine Formen in einfacher Weise behandelt, auch da bietet er Tiefgründiges und Neues, wie in manchem seiner kleinen Klavierstücke, dem kostbaren „Tagebuch" und den herrlichen Sonatinen. Sein Weg läßt sich im einzelnen noch nicht genau nachgehen, aber überall wird man auf Fäden stoßen, die seine Kunst mit der der genannten großen Meister verknüpfen. Auch aus seiner Musik, die den Dualismus eines trotzig-starken, zielbewußt voranschreitenden Selbstbewußtseins und einer einsames Träumen liebenden Dichternatur erkennen läßt, resultiert ein weltüberwindender Humor, eine Höhe ethischer Kraft, die den Hörer nicht mehr aus ihrem Banne entläßt, wenn sich ihm Regers Musik erst einmal erschlossen hat. Wer des Meisters Entwickelungsgang zu überschauen vermag (soweit das heute überhaupt möglich ist), wird die stete Klärung seiner Kunst empfinden. Diese Entwickelung scheint auch heute noch nicht abgeschlossen zu sein.

Digitized by Google

Max Reger wurde am 19. März 1873 zu Brand in Bayern als Sohn eines Lehrers geboren. Er erhielt die erste musikalische Anleitung durch seinen Vater und den Organisten Lindner in Weiden, empfing dann H. Riemanns Unterweisung in Sondershausen und Wiesbaden (1890—95) und ging nach kurzer Lehrtätigkeit in Wiesbaden 1898 nach seiner Heimat, von wo er 1901 nach München übersiedelte. 1905—06 war er Lehrer an der Königl. Akademie, 1907 zog er als Universitätsmusikdirektor nach Leipzig. Er resignierte im folgenden Jahre, behielt aber seinen Wohnort bei, wo er als Kompositionslehrer tätig ist und einem kaum begreiflichen reichen Schaffen lebt (1908 K. Sächs. Prof. und Dr. phil. h. c. der Universität Jena). Regers Werke umfassen fast alle Gattungen, außer der Oper: Lieder op. 4, 8, 12 usw., 88, 97, 98, 104, Klavierstücke s. o. und op. 11, 13, 17, 18, 20, 24, 25, 26, 32 usw. 53 (Silhouetten), 59, 62, 65, 81 (Variationen und Fuge über ein Thema von Bach), 89 (vier Sonatinen), 99 (sechs Präludien und Fugen), sodann Spezialstudien in Bearbeitungen Chopinscher Werke, Klavierbearbeitungen von Liedern verschiedener Meister: Bach, Brahms, Wolf, Jensen. An Violinmusik hat Reger zwei Romanzen (op. 50), Sonaten mit Klavier und für Solovioline geschrieben, ferner das wahrhaft gigantische Konzert op. 101, einige tiefsinnige Suiten (mit Klavier), sodann hochbedeutende Kammermusik- und Orchesterwerke (Variationen über ein Thema von Hiller); an Orgelkompositionen: Suiten in E- und G-moll, Choralfantasien, Präludien und Fugen, Sonaten, endlich Chorwerke („An den Gesang", „Gesang der Verklärten", „Der 100. Psalm" u. a. m.).

Der Schwerpunkt der musikalischen Entwickelung liegt in Deutschland. Die deutsche Tonkunst ist es, von welcher die Impulse zum Weiterschreiten vorwiegend ausgehen. Daß aber an der Entwickelung auch die außerdeutsche Kunst lebhaften und tatkräftigen Anteil nimmt, ergibt eine Übersicht über die Tonsetzer der Gegenwart.

Unter den französischen Komponisten steht neben dem jüngeren Benjamin Godard (1849—95; schrieb Kammermusik, Symphonien, Opern „Pedro de Zalaméa", „Jocelyn", „Dante et Béatrice", „Ruy Blas" usw.) als einer der geistvollsten, vielseitigsten und formgewandtesten Tonsetzer der Gegenwart obenan Charles Camille

Saint-Saëns[1]), geboren 9. Oktober 1835 zu Paris, Schüler von Halévy, Reber, Gounod in der Komposition, 1855 Organist an St. Merry, 1859 an der Madeleine, gegenwärtig ohne amtliche Tätigkeit, nur der Komposition lebend. Gründlich vertraut mit den Werken und der Schaffensmethode der Alten, zumal J. S. Bachs, bewahrt er sich einen offenen Sinn und volles Verständnis für das Berechtigte in den musikalischen Strömungen der Gegenwart und verbindet moderne Beweglichkeit und eine große Virtuosität in der Farbengebung mit klassischer Schulung. (Sinfonische Dichtungen: „Phaëton", „Le rouet d'Omphale", „La jeunesse d'Hercule", „Danse macabre"; drei Sinfonien; „Suite Algérienne", Klavier-, Orgel-, Kammermusik u. a., Opern: „Le timbre d'argent", „La princesse jaune", „Samson et Dalila", „Étienne Marcel", „Henry VIII.", „Proserpine", „Askanio", „Phryné", „Frédégonde", „Les Barbares"[2]), „Parysatis", „Andromaque", „L'ancêtre" u. a.; Oratorien: die „biblische Oper" „Le déluge", „Weihnachtsoratorium", zwei Messen, Requiem, Kantaten. Ihm schließen wir an den durch seine „Sinfonische Dichtung mit Chor": „Les béatitudes" auch über die Grenzen Frankreichs hinaus bekannt gewordenen César Auguste Franck[3]), geboren 10. Dezember 1822 zu Lüttich, † 8. November 1890 zu Paris. Er studierte in Lüttich und Paris (Zimmermann, Leborne und Benoist) und ließ sich nach zweijährigem Aufenthalte in Lüttich in der französischen Hauptstadt nieder (1843), wo er als Organist tätig war. 1872 wurde er Professor am Konservatorium. Franck ist der Begründer der jungfranzösischen Schule, deren Bedeutung in der Pflege einer unendlich fein pointierten, harmonisch geistreichen Instrumentalmusik beruht. Ihre Entwickelung ist noch keineswegs abgeschlossen, der Zusammenhang ihrer einzelnen Erscheinungen für die Gegenwart noch nicht zu übersehen (Oratorien: „Ruth", „Rédemption", „Les Béatitudes", „Rebecca". Messe; Chorwerke; sinfonische Dichtungen: „Les Eolides", „Les Djinns", „Psyche", „Chasseur maudit"; die Opern: „Hulda" und

[1]) Vgl. O. Neitzel, C. Saint-Saëns. 1898. — E. Baumann, L'œuvre de S.-S. 1905. — Thematischer Katalog 1897 bei Durand.

[2]) Vgl. S. Stojowski („Die Musik") I.

[3]) Vgl. die biogr. und kritischen Arbeiten von A. Coquard (1891), G. Derepas (1897), Ét. Étranges (1897), P. L. Garnier (1900), F. Baltensperger (1901), V. d'Indy (1906), v. d. Borren (1907). Die Einzeltitel und weitere Literatur s. bei Riemann a. a. O.

Digitized by Google

„Ghiselle", Kammermusik usw.); ferner Théodore Dubois, geb. 24. August 1837 zu Rosney (Chorwerke, Oratorien: „Die sieben Worte Christi", „Das verlorene Paradies"; Opern: „La guzla de l'émir", „Le pain bis", „Aben Hamet", „Frithjof", „Xavière"; Suiten für Orchester; Messen, Motetten, Klaviermusik, Lieder); ferner den hauptsächlich um seiner Opern „Gwendoline", „Le roi malgré lui", „Briséis" willen vielgenannten Alexis Emanuel Chabrier, geb. 18. Jan. 1841, † 13. Sept. 1894, einen begeisterten Jünger der Wagnerschen Ideen. — Charles Marie Widor[1]), geb. 24. Febr. 1845 zu Lyon, Organist an St. Sulpice zu Paris, seit 1891 auch Professor am Konservatorium, der seine Stärke hauptsächlich in Orgel- und Kammermusik hat (Orgelsonaten „Symphonies"; Klavierquintett in D-dur, Sinfonien; Chorwerk: „Une nuit de Walpurgis" u. a.; Opern: Maître Ambros", „Nerto" [mit Mistral], „Les pêcheurs de St. Jean" usw.). Gleichfalls als Orgelkomponist ragt Alexandre Guilmant, geb. 12. März 1837 zu Boulogne sur mer hervor. Guilmant ist Schüler von Nic. J. Lemmens (1823—81) und seit 1871 in Paris an St. Trinité tätig. Er erregte auf ausgedehnten Konzertreisen Aufsehen und begründete die historischen Orgelkonzerte im Trocadéro. Seit 1896 ist er Lehrer am Konservatorium. Durch eine Reihe vortrefflicher Sammelwerke („Archives des Maîtres de l'Orgue" u. a. m.) als glänzender Beherrscher seines Instrumentes und als Komponist (sieben Sonaten, Sinfonie, Werke für Orgel und Orchester, „Pièces d'orgue", „L'organiste pratique", wertvolle Bearbeitungen, Motetten u. a. m.) hat er sich einen überall anerkannten Namen gemacht.

Ein Schüler von Saint-Saëns und die Bestrebungen C. Francks fortsetzend ist Gabriel Urban Fauré, geb. 13. Mai 1845 zu Pamiers, der sich durch eine Violinsonate, eine Sinfonie in D-moll, ein Requiem (1888), Kammermusik, Orchesterwerke, durch Musiken zu Dumas' „Caligula", Maeterlincks „Pelléas et Mélisande", zu Äschylos' „Prometheus" u. a. bekannt gemacht hat. Zu den hervorragendsten Tonsetzern Frankreichs zählt Jules Massenet[2]), geb. 12. Mai 1842 zu Montaud bei St. Etienne, Schüler von Laurent, Reber und Ambroise Thomas, der sich hauptsächlich durch seine

[1]) Vgl. H. Reynaud, L'œuvre de Ch. M. Widor. 1900.
[2]) Vgl. E. de Solenière, Massenet. 1897. — Fournier, Étude sur le style de M. 1906. — L. Schneider, Massenet. 1908.

Digitized by Google

Opern („Der König von Lahore", „Herodias", „Cid", „Der Magier", „Thaïs", „Ariane", „La Navarraise", „Sappho", „Le jongleur de Notre Dame" u. a. m., besonders die komischen „Manon", „Werther") und Orchesterwerke („Scènes pittoresques", „Ungarische Suite"), Ouvertüren, Lieder u. a. bekannt gemacht hat. Eine Eigentümlichkeit von ihm sind die biblischen Darstellungen „Maria Magdalena" („Biblisches Drama"), „Eva" („Mysterium"), „Die *Jungfrau*" („Biblische Legende"), mit denen er einen Gedanken *Rubinsteins* aufgriff. Durchaus der modernen Richtung gehört **Vincent d'Indy** an, geb. 27. März 1851 zu Paris; er war zuerst Studierender der Rechte und ergriff gegen den Willen der Eltern das Studium der Musik (bei C. Frank). 1887 wurde er Chordirigent der Lamoureux-konzerte; nach Francks Tode wurde d'Indy Vorsitzender der „Société nationale de musique", die 1871 von ihm, A. de Castillon, E. Chausson, H. Duparc, G. Fauré, Franck und Saint-Saëns ins Leben gerufen worden war. 1896 begründete d'Indy mit Ch. Bordes und A. Guilmant die „Schola cantorum", eine praktischen wie wissenschaftlichen Zwecken dienende Anstalt. D'Indy ist ein hervorragender Komponist und bemerkenswerter Theoretiker. Er schrieb die Opern: „Attendez moi sous l'orne", „Fervaal", „L'étranger"; die sinfonischen Dichtungen: „Jean Hunyade", „La forêt enchantée", „Wallenstein", „Souvenir", Sinfonien, sinfonische Variationen, Suiten, Streich- und Klavierquartette, Klavierstücke, Lieder, Chorwerke („Le chant de la cloche" u. a. m.). — Ein bemerkenswertes Talent war **Ernest Chausson**, geb. 1855 zu Paris, † 10. Juni 1899. (Sinfonische Dichtungen: „Viviane", „Les caprices de Marianne"; ein Vedahymnus mit Chor, Konzerte, Kammermusik; Opern: „Hélène", „Le roi Arthus".) — Unter den jüngsten Franzosen sei noch neben **Cécile Chaminade** (geb. 8. August 1861 zu Paris; schrieb „Les Amazones" für Chor und Orchester, das Ballett „Callirhoë", Orchestersuiten, Kammermusik, Klavierstücke usw.) genannt: **Silvio Lazzari** aus Bozen (geb. 1. Januar 1858, Dr. jur., Schüler von C. Franck u. a.), der die Opern: „Armor", „L'ensorcelé", sinfonische Dichtungen „Ophélia", „Effet de nuit", Kammermusik, Klavierstücke, Lieder u. a. m. schrieb; sodann **Pierre de Bréville**, geb. 1861, gleichfalls Schüler Francks; A. Guilmants Schüler **Fernand de la Tombelle**, geb. 1854, und **Fernand Leborne**, geb. 1863. Eigentümliche Charakterköpfe sind **Gustave**

Digitized by Google

Charpentier, geb. 25. Juni 1868 zu Dieuze, und Claude Debussy, geb. 22. August 1862 zu St. Germain en Laye. Charpentier, u. a. Schüler Massenets, erregte zuerst einiges Aufsehen durch die Orchestersuite „Impressions d'Italie", der „La vie du poète", ein Sinfoniedrama in vier Abteilungen, folgte. Daran schlossen sich „Les fleurs du mal" (Orchesterstücke nach Dichtungen von Baudelaire), „Impressions fausses" und die als „Roman musical" bezeichnete Oper „Louise". — Debussy ist eine in ihren harmonischen Kühnheiten und Versuchen interessierende Persönlichkeit geistvollen Gepräges, dessen impressionistischen Gebilden wegen ihrer zum Teil unleugbaren Frische und witzig pointierten Grazie vielleicht längere Dauer beschieden ist als den geistvollen, aber nicht selten stark sentimental gefärbten Arbeiten Charpentiers. Debussy schrieb u. a. „L'après-midi d'un Faun", die Musik zu Maeterlincks „Pelléas et Mélisande", zu Gasquets „Dionysos", drei Orchesternocturnes mit Frauenchor, Kammermusik, Klavierstücke und Lieder.

Während die französischen Opernkomponisten vor dem Auftreten Richard Wagners die Bühne, wenn auch nicht beherrschten, so doch wesentlich beeinflußten, gelang es ihnen erst in der Gegenwart, d. h. nach dem Erscheinen Liszts und Wagners, auch mit ihrer Instrumentalmusik festen Fuß zu fassen und einen sicheren Stand auch gegenüber den Deutschen zu gewinnen. Auch andere Völker treten jetzt mehr und mehr mit diesen in Wettbewerb. Zeitweiliger Erfolg läßt die Frage der Möglichkeit einer Verschiebung der musikalischen Machtverhältnisse entstehen. Von allen diesen Dingen muß wenigstens andeutend gesprochen werden. Ehe wir die einzelnen nationalen Schulen der in der Musik bis dahin weniger hervorgetretenen Völker behandeln, verfolgen wir unsern Gang durch die älteren Musikkulturvölker weiter.

Als Haupt der italienischen Komponisten und deren Zierde behauptet Giuseppe Verdi[1]), geb. 9. Oktober 1813 zu Roncole

[1]) A. Pougin, Verdi, sein Leben und seine Werke. Übersetzt von A. Schulze, Leipzig 1888. — Barilli, G. Verdi. Vita e opere. Genova 1892. — E. Destranges, L'évolution musicale chez V. 1895. — Monaldi, Giuseppe Verdi und seine Werke. Aus dem Italienischen übersetzt von Ludwig Holthof. Mit zwei Bildnissen Verdis. Druck und Verlag der Deutschen Verlagsanstalt in Stuttgart. 1898. — C. Perinelli, G. Verdi (In Reimanns „Ber. Musiker"). 1900. — Italo Pizzi, Ricordi-Verdiani inediti. 1901. — A. Soffredini, Le opere di V. 1908.

Digitized by Google

bei Busseto (Parma) als Sohn eines Gastwirtes, einen hohen Rang. Er empfing, da ihm die Aufnahme in das Konservatorium zu Mailand verweigert wurde, seine musikalische Unterweisung von Lavigna, dem maëstro al cembalo am Scalatheater. Schon 1839 brachte er die erste Oper „Oberto, conte di S. Bonifacio" zur Aufführung und schrieb nun eine Reihe von Opern im Stile Bellinis mit wechselndem Erfolge (darunter „Ernani"). Mit „La traviata" (1844), „Rigoletto" 1851 und „Il trovatore" 1853 eroberte er sich die Bühnen aller Länder. Er blieb aber nicht stehen. Mehr und mehr machte sich der Einfluß der großen Oper Meyerbeers auf ihn geltend, und ebenso, besonders in „Aïda" (1871), in „Othello" (1887), „Falstaff" (1892), der Einfluß Wagners, freilich nur in der musikalischen Artikulation, in der Harmonie, der Instrumentation, den Klangwechseln und Klangkombinationen. Das „Requiem auf den Tod Manzonis" (1874) ist eine farbenprächtige Dramatisierung des liturgischen Textes.

Dem Liszt-Wagnerschen Zeitalter fällt die ruhige, objektive Schätzung Verdis schwer. Den Stil Wagners zu kopieren, war Verdi nicht möglich, weil seine individuelle Veranlagung wie sein italienischer Musiksinn das nicht zuließen. Kam er über die Nachahmung von allerlei Äußerlichkeiten nicht hinaus, so ward er sich gleichwohl der Notwendigkeit bewußt, den italienischen Opernstil über den Rossinismus und Bellinismus hinauszuheben, die Harmonik zu bereichern und die Melodik aus der Sphäre bloß sinnlicher Schönheit in die andere charakteristischen, der Situation mehr entsprechenden Ausdruckes zu heben. Damit ging für diese nicht selten die Glätte der älteren Arie verloren; sie wurde aber in ihrer Haltung nerviger und bestimmter, wenngleich nicht zu leugnen ist, daß Verdis Wesen als Melodiker in der Vorliebe für grelle Kontrastwirkungen und leidenschaftliche Gefühlsausbrüche etwas Unbefriedigendes, zuweilen an Meyerbeers Art Erinnerndes hat. — Außer seiner Opernmusik hat Verdi, der am 27. Januar 1901 in Mailand starb, noch vier „pezzi sacri" (Stabat mater u. a.), ein Streichquartett und einiges andere hinterlassen.

Mit seinen Kammermusikwerken, hervorragend durch Feinheit und Grazie der melodischen Linienführung bei sorgsamer und gründlicher harmonischer Arbeit, die er den Deutschen (Leipzig) verdankt, behauptet Antonio Bazzini, geb. 11. März 1818 zu Brescia,

Digitized by Google

† 10. Februar 1897 in Mailand, eine der ersten Stellen unter den modernen italienischen Komponisten. Durch die sinfonische Dichtung „Francesca da Rimini“ hat er auch auf diesem Gebiete sich verdienten Ruhm erworben (Sinfoniekantate „Sennacheribbo“, Pf. 51, 56; Ouvertüren, sechs Streichquartette, Quintett u. a. m.). Stark von Wagner und den Neuromantikern beeinflußt ist der in seiner Heimat als Dichter hoch bewertete, als Übersetzer von Werken Wagners verdiente Arrigo Boito, geb. 24. Februar 1842 zu Padua (Opern „Mefistofele“, „Nerone“, „Orestiade“; Kantaten: „Der 4. Juni“, „Le sorelle d'Italia“). — Wesentlich durch Liszt und Wagner wurde ferner Giovanni Sgambati gefördert, geb. 18. Mai 1843 zu Rom, der sich durch ein Klavierquartett, ein Klavierquintett (B-dur), ein Klavierkonzert (G-moll), zwei Sinfonien u. a. auch in Deutschland einen achtunggebietenden Namen erworben hat und Beethovens, Liszts, Schumanns und Brahms' Kunst in Italien zu verbreiten bestrebt ist (Werke: Sinfonien, Ouvertüren, Kammermusik, Klavierwerke, Te Deum, „Epitalamio sinfonico“ u. a. m.) — Eine hervorragende Erscheinung im italienischen Kunstleben der Gegenwart ist Enrico Marco Bossi, geb. 25. April 1861 in Salò, Schüler des Liceo musicale zu Bologna und des Mailänder Konservatoriums, das er 1881 mit einem Preise für seine Oper „Paquita“ verließ, um Organist in Como, sodann Lehrer am Konservatorium zu Neapel zu werden. 1895—1902 leitete er das Konservatorium B. Marcello zu Venedig, dann wurde er Direktor des Liceo musicale in Bologna. (Werke: die Opern „Il veggente“, „L'angelo“; Kammermusik- und Chorwerke [Requiem, Canticum canticorum], Orchesterwerke, Konzerte, Orgelwerke, Klavierstücke u. a.) Bossi ist ein Musiker von bedeutendem Können, seine technische Meisterschaft ist ebenso groß wie seine rhythmische und melodische Kraft bemerkenswert und eigenartig, seine Harmonik gewählt. Sein Formsinn ist bedeutend, seine Musiksprache auch da, wo sie in die Bahnen der Kunst des Salons einmündet, originell und vornehm. Seine gründliche Kenntnis der Musikstile verschiedener Zeiten wird auch durch seine zur Vermählung des Königs geschriebenen Sätze im Palestrinastile erwiesen; seine Orgelwerke, eine Sonate, das A-moll-Konzert u. a. erinnern daran, daß er selbst ein vortrefflicher Orgelspieler ist. — Als Klavierspieler behauptet einen hohen Rang Ferruccio Benvenuto Busoni, geb. 1. April 1866 zu Empoli

Digitized by Google

bei Florenz, Schüler von W. A. Remy in Graz, 1882 Mitglied der Philharmonischen Akademie zu Bologna, der nach ausgedehnten Konzertreisen nacheinander in Helsingfors, Moskau und Boston tätig war und sich 1894 in Berlin, 1907—08 in Wien niederließ. Er hat sich durch eine Ausgabe von Bachs „Wohltemperiertem Klavier" und durch Streichquartette, Violin- und Klaviersonaten, *Konzerte* und durch Orchesterwerke (Musik zu Schillers „Turandot" *u. a.*), Klavierstücke und Lieder einen geachteten Namen gemacht.

Zu den Jungitalienern ist ferner zu zählen Franco Faccio, geb. 8. März 1840 zu Verona, † 21. Juli 1841 in der Irrenanstalt zu Monza (Opern: „I profughi Fiamminghi", „Amleto", Sinfonie in F-dur, Lieder); sodann Federigo Consolo (1841—1906), der in Florenz lebte und mit seinen Werken („Orientalische Suite", „Hebräische Melodien", Violin- und Klavierkonzert) Beachtung fand; Ettore Pinelli (geb. 1843 in Rom), der in seiner Vaterstadt einen Verein für klassische Kirchenmusik begründete und als Schüler Joseph Joachims mit Nachdruck für die deutsche Kunst eintrat und auch mit seinen Kompositionen (Streichquartett, Italienische Rhapsodie u. a.) Teilnahme erweckte; Eugenio Pirani, geb. 1852 zu Bologna, u. a. Schüler Kullaks und Kiels, wirkte in Heidelberg und Berlin und lebt seit 1905 in Neuyork (Oper: „Das Hexenlied", Orchestersuite „Im Heidelberger Schloß", Kammermusik, viele Klavierwerke u. a. m.). Auch Giuseppe Martucci (geb. 1856) zeigt in seinen Schöpfungen ebenso wie Alberto Franchetti, Schüler Rheinbergers und Dráfekes (geb. 1860) deutschen Einfluß. Franchettis Oper „Asrael" wurde auch in Deutschland aufgeführt, die Kammermusik der beiden zuletzt Genannten hat hier noch keinen bedeutenden Eingang gefunden. Ermano Wolf-Ferrari, geb. 12. Innuar 1876 zu Venedig, ein begabter Schüler Rheinbergers, machte sich einen angesehenen Namen mit seinen Opern „La Sulamita", „Cenerentola", (Aschenbrödel), „Le donne curiose", „Die vier Grobiane" u. a., dem Chorwerke „La vita muova" und seiner Kammermusik.

Von den italienischen „Veristen" P. Mascagni, R. Leoncavallo und G. Puccini, denen noch einige andere anzugliedern wären, wird weiterhin noch einiges zu sagen sein. Sie sind im wesentlichen nur als Opernkomponisten tätig gewesen, bedeuten aber, so begreiflich ihr erstes Erscheinen und Wirken auch war (Reaktion

Digitized by Google

gegen den bel canto im Anschluß an die Richtung Verdis, den sie indessen an brutalem Effektsuchen gewaltig übertrumpfen), doch nur eine in der Gegenwart nahezu überwundene Übergangsepoche.

In Lorenzo Perosi ist der italienischen Musik unserer Zeit ein ebenso gediegener wie ursprünglich begabter Meister erstanden, dessen Wirken, als an moderne und klassische Vorbilder gleichzeitig anknüpfend, von den günstigsten Folgen für die Kunst in Italien zu werden verspricht. Er wurde als Sohn eines Domkapellmeisters am 20. Dezember 1872 in Tortona geboren und dem geistlichen Stande bestimmt. Seine Musikausbildung erhielt er in Mailand und Regensburg (Haberl). Seit 1898 ist Perosi Dirigent des Chores der Sixtinischen Kapelle. Er schrieb bisher Messen, eine Oratorientrilogie (1897), ein Osteroratorium, Weihnachtsoratorium, „Moses", „Leo der Große", „Das Jüngste Gericht", „Transitus animae", Orchestervariationen, die Oper „Romeo und Julia" u. a. m.

Von Spanien[1]) ist nur ganz weniges zu sagen; im allgemeinen steht die musikalische Produktion auf einer recht tiefen Stufe; Bestrebungen, sie zu heben und auch die Zeiten, da spanische Tonsetzer mit anderen wetteiferten, wieder lebendig zu machen, haben trotz des Ernstes, mit dem Miguel Hilarion Eslava (geb. am 21. Oktober 1807 zu Burlada, † 23. Juli 1878 zu Madrid; schrieb kirchliche Werke, Opern und die verdienstvollen Sammelwerke „Muséo organico español" und „Lira Sacro-Hispana", welch letzteres kirchliche Kompositionen spanischer Herkunft aus dem 16.—19. Jahrhundert enthält) und Felipe Pedrell zu Madrid (geb. 19. Februar 1841 zu Tortosa, schrieb die Opern: „El último Abencerrajo", „Quasimodo", „El Tasso a Ferrara", „Kleopatra", „Mazeppa", eine Trilogie „Die Pyrenäen" usw., Chorwerke usw. und diente mit wertvollen Arbeiten, Neuausgaben spanischer Kirchen- und Opernmusik: „Hispaniae schola musica sacra" u. a., „Teatro lirico español anterior al siglo XIX" der Forschung) ihre Aufgaben lösten, noch kein weithin sichtbares Resultat gezeitigt. Hauptsache der spanischen Musikproduktion scheinen immer noch die „Zarzuelas",

[1]) Über die spanische Musikgeschichte liegt noch kein Werk von Bedeutung vor. M. Soriano-Fuértes verfaßte 1853 eine „Musica Árabe-Española" und veröffentlichte 1855 ff. in vier Bänden seine ungenügende „Historia de la musica española" . . .

Digitized by Google

komische Opern, zu sein, deren zahlreiche Verfasser nicht über die Grenzen ihres Landes (abgesehen vielleicht von den südamerikanischen Staaten spanischer Sprache) bekannt geworden sind. Ihre Namen hier aufzuzählen, ist zwecklos.

Noch mehr liegt die musikalische Komposition in Portugal im argen.

Unter den belgischen Musikern des 19. Jahrhunderts begegnen uns zunächst keine Namen allerersten Ranges; es seien genannt der Schüler Lesueurs J. Fr. Joseph Janssens[1]), geb. 29. Januar 1801 zu Antwerpen, † daselbst 3. Februar 1835. Er war unzweifelhaft ein außergewöhnlich begabter Musiker; eine Reihe widriger Schicksalsschläge ließen sein Talent nicht zu voller Reife kommen. Er schrieb fünf Messen mit Orchester, Tedeum, Motetten, Psalmen, Kantaten, die Opern „Le père rival", „La jolie fiancée" u. a. m.; der Sänger der „Brabançonne", François von Campenhout (1779—1848), der 17 Opern, Messen u. a. schrieb; Jules Buschop (1810—96), von dem wir Sinfonien, die nationale Kantate „Das belgische Banner" u. a. besitzen; Armand L. de Nieuwenhove (1814—93), der als Opern- und Chorkomponist bekannt wurde; Adolphe Samuel (1824—98), hochgeschätzter Komponist von Sinfonien, Opern u. a. Bei diesen und andern Meistern nimmt die Tonkunst einen mehr oder weniger bemerkbaren Zug auf das Nationale. Als der Führer dieser Bewegung muß der vortreffliche Peter Benoit[2]) angesehen werden, der am 17. August 1834 zu Harlebeke in Westflandern geboren wurde, auf dem Brüsseler Konservatorium seine Ausbildung erhielt, Theaterkapellmeister war und auf größeren Reisen in Deutschland umfassende Studien machte, deren Resultate Anwendung auf die Kunstpflege seiner Heimat fanden („L'école de musique flamande et son avenir"). Nach einem kurzem Aufenthalt in Paris ging Benoit über Brüssel nach Antwerpen, wo er seit 1867 Direktor der Flämischen Musikschule war. Hier starb der unermüdliche Mann am 8. März 1901, der seine Ideen zur Förderung der heimatlichen Kunst mit großem Nachdrucke verfocht, mit Eifer seine germanische Eigenart betonte und in seinen Werken einen Schatz kunstvoller und geistig belebter Musik

[1]) Vgl. E. van der Straeten, J. Fr. J. Janssen. 1866.
[2]) Vgl. K. Stoffels, P. Benoit. 1901.

Digitized by Google

zurückließ. Benoit schrieb die flämischen Opern: „Het dorp in't gebergte"; „Isa", „Pompéja"; die Oratorien: „Luzifer", „Die Schelde"; das religiöse „Drama Christi", Kantaten, Schauspielmusiken u. a. m. Auch war er als Schriftsteller (s. o.) vielfach und in hohem Maße anregend tätig. — Sein Schüler Jan Blockx, geb. 25. Januar 1851 zu Antwerpen (auch Schüler von L. Brassin und des Leipziger Konservatoriums) wurde 1901 Benoits Nachfolger in Antwerpen. Er hat seines Lehrers Bestrebungen fortgesetzt und mit großen Chorwerken („Vredesang", „Het droom van't paradies", „Scheldezang" u. a.), sowie den flämischen Opern „Jets vergeten", „Herbergsprinses", „Thiel Uylenspiegel", „De Bruid der Zee", „De Capel", „Blandie", einer Rubensouvertüre u. a. m. lebhafte Teilnahme gefunden, die sich auch auf Deutschland erstreckte. Im Sinne einer nationalen flämischen Schule hat sich auch Edward Keurvels lebhaft betätigt (geb. 1853 zu Antwerpen, Schüler Benoits und seit 1882 Kapellmeister an der flämischen Nationalbühne in Antwerpen). Unter den jüngsten Belgiern ist mit Auszeichnung zu nennen Edgar Tinel[1]), geb. 27. März 1854 zu Sinay in Ostflandern, Schüler von Brassin, Gevaert und Kufferath, 1882 der Nachfolger von Lemmens als Leiter des Institutes für Kirchenmusik in Mecheln, 1889 Inspektor der staatlich unterstützten Musikschulen und seit 1909 Direktor des Brüsseler Konservatoriums. Von seinen zum Teil hochbedeutenden Werken seien angeführt: das Musikdrama „Godoleva", die geistliche Oper „Katharina", das Tedeum Op. 26, das gewaltige Oratorium „Franciscus" (Op. 36), Messen, Motetten, Klavierstücke u. a. Neben Tinel kann noch Paul Gilson (geb. 15. Juni 1865 zu Brüssel) als einer der hoffnungsreichsten belgischen Tonkünstler der Gegenwart bezeichnet werden, obwohl er sich mit scheinbarer Absichtlichkeit eines gewissen musikalischen Kosmopolitismus befleißigt (Werke: Norwegische Suite; Sinfonie „La mer"; Orchesterfantasie über kanadische Volksweisen; schottische Rhapsodie; die Opern „Alvar", „Prinses Zonnenschijn", die dramatische Kantate „Francesco da Rimini" u. a. m.).

Geringer ist die Ausbeute, wenn wir übersehen, was Holland[2]) in der Zeit vom ausgehenden 18. Jahrh. an bis zur Gegenwart ge-

[1]) Vgl. Van der Elst, E. Tinel. 1901.

[2]) Vgl. für diesen Abschnitt wie für den voraufgegangenen und den folgenden H. Riemann, Geschichte der Musik seit Beethoven. 1901.

Digitized by Google

leistet hat: tüchtige Musiker wie Joh. Georg Bertelmann (1783 bis 1854) in Amsterdam, Wouter Hutschenruyter (1796—1878) in Rotterdam bemühten sich, die Musikpflege auf der Höhe der Zeit zu erhalten, und erwarben durch ihre Kompositionen Anrecht auf Beachtung.

Als erster wurde Jan Verhulst (geb. 19. März 1816 im *Haag*, † 17. Januar 1891 daselbst) vom Geiste der neuen, *romantischen* Zeit berührt, die ihm in Leipzig nahetrat, woselbst Mendelssohn sich seiner annahm (Werke: Sinfonien, Streichquartette, Kirchenmusik u. a. m.). Neben ihm seien kurz erwähnt: Richard Hol (geb. 23. Juli 1825 zu Amsterdam, † 14. Mai 1904 zu Utrecht; er schrieb Sinfonien, Chorwerke, unter denen sein op. 70 „Der fliegende Holländer" ist, ein Oratorium, zwei Opern, Kammermusik, geistliche Werke u. a. m.), Willem Nicolai (1829—96), der Lieder, Oratorien („Bonifazius", „Jehovas Rache") u. a. komponierte, die Brüder de Lange, Samuel (geb. 22. Febr. 1840) und Daniel (geb. 11. Juli 1841), neben denen noch einige andere zu nennen wären. Doch ist von ihrer keinem eine künstlerische Arbeit geleistet worden, die bestimmend in die Entwickelungsgeschichte eingegriffen hätte.

Dasselbe ist mit Bezug auf England zu sagen, wo sich erst wieder seit den letzten Dezennien tüchtige Kräfte tätig regen. Die erste Hälfte des 19. Jahrhundert sah wohl ehrliche Musiker wie George Perry (1793—1862), der als seine Hauptwerke einige Oratorien schrieb, oder Salonkomponisten wie George Alexander Osborne (1806—93), die trotz einiger Anläufe zu Besserem doch im Grunde genommen nur Spekulanten auf den schlechten Geschmack des Tages waren, aber keinen Meister, der in lebendiger Fühlung mit dem Musikgeiste seiner Zeit gewesen wäre, wie er insbesondere in Deutschland Hohes und Unvergängliches schuf. Von der Kraft deutscher Musik angezogen, vertauschte Henry Hugh Pearson seine Heimat (geb. in Oxford 12. April 1816) mit dem Kontinente, wo er sich (Pseudon. Edgar Mansfeldt) Heinrich Hugo Pierson nannte. Er lebte nacheinander in Wien, Hamburg und Leipzig, woselbst er am 28. Januar 1873 starb, ein gediegener, auf edle Ziele gerichteter Musiker, dessen Werke (Opern: „Der Elfensieg", „Leila", „Contarini", „Fenice"; Oratorien: „Jerusalem", „Hezekiah"; Musik zum zweiten Teile von Goethes „Faust", Ouvertüren u. a.) dem Einflusse der rasch voranschreitenden Zeit freilich nicht zu widerstehen

Digitized by Google

vermochten. Als Kirchenkomponisten machten sich mit andern in England bekannt Edmund Thomas Chipp (1823—86) und Sir Fred. Gore Ouseley (1825—89). Walter Cecil Macfarren (1826—1905), der Bruder und Schüler Alex. Macfarrens, der uns als Opernkomponist noch begegnen wird, komponierte gleichfalls kirchliche Werke, trat aber auch als Instrumentalkomponist mit Ouvertüren, Kammermusik und Klavierwerken vor die Öffentlichkeit. William Cusins (1833—93), als Klavierspieler hervorragend, genoß in England auch als Komponist von Konzerten, Kammermusik u. a. Ansehen. Bedeutender ist John Francis Barnett (deutschen Ursprunges, der Großonkel hieß Beer), geb. zu London 16. Oktober 1837, Schüler des Leipziger Konservatoriums. Er hat Sinfonien, allerlei romantisierende Ouvertüren und sonstiges geschrieben, von dem das Oratorium „Die Auferstehung des Lazarus" und die Kantaten „Der alte Seemann", „Der gute Hirte", „Die Erbauung des Schiffes" hervorgehoben sein mögen. Die Brüder Holmes, Alfred (1837 bis 1876) und Henry (1839—1905), erwarben als Instrumentalkomponisten einen gewissen Namen, Hubert Hartings Parry (1848 geb.) schrieb gute Chorwerke, die unter deutschem Einflusse stehen, John Stainer (geb. 1840) schuf geistliche Chorwerke u. a., Edward Dannreuther, am 4. November 1844 in Straßburg i. E. geboren, lebte in Amerika und starb 12. Febr. 1905 in London, wo er schriftstellerisch und als Lehrer mit Erfolg tätig war. Bekannter wurden (auch im Auslande) die folgenden: Arthur Sullivan[1]) (1842 bis 1900), der sich in Oratorien, Kantaten, der Oper („Ivanhoe"), Musiken zu Shakespeareschen Dramen, Ouvertüren, Klaviersachen, Chören u. a. versuchte, einen bedeutenden Erfolg aber nur (abgesehen von einzelnen kleinen Trivialitäten für den Tag) mit seinen zum Teil witzigen und frischen Operetten (in Deutschland fand nur „Der Mikado" günstigen Boden) erzielte. — Ein ernster, hochgebildeter Musiker ist Alexander Mackenzie, zu Edinburg am 22. August 1847 geboren, der Nachfolger Al. Macfarrens als Direktor der Royal Academy of Music. Er schrieb wertvolle Kammermusik, schottische Rhapsodien und andere Orchesterwerke wie Ouvertüren, die Opern „Colomba" (auch in Deutschland), „The troubadour", Operetten,

[1]) Vgl. Lawrence, Sir A. Sullivan. 1899. Biogr. Arbeiten über ihn schrieben noch Wyndham (1903) und Findon (1904).

Digitized by Google

Kantaten und vieles andere mehr. Wie Mackenzie war auch Charles Villiers Stanford u. a. für die großen englischen Musikfeste tätig, der sicherste Weg für die englischen Tonkünstler, Beachtung zu finden. Stanford schrieb u. a. die Opern: „The veiled prophet of Khorassan", „Savonarola", „The Canterbury Pilgrims", Chorwerke, Sinfonien, Konzerte, Sonaten, Lieder u. a. m. Die Richtung seines Stiles wurde zum Teil durch seine Lehrer K. *Reinecke* und F. Kiel bestimmt, bei denen Stanford (geb. 30. *September 1852* zu Dublin) von 1874 ab zwei Jahre lang studierte. — Fred. Hymen Cowen, geb. 29. Januar 1852 zu Kingston (Jamaika), verdient weniger wegen seiner Opern und der für die Musikfeste geschriebenen Chorwerke als wegen seiner Sinfonien Beachtung, denen sich wertvolle Ouvertüren, Suiten und Kammermusikwerke würdig anreihen. Aus dem Kreise der Gleichaltrigen mögen endlich noch angeführt sein: der begeisterte Übersetzer R. Wagners Fred. Corder (geb. 26. Januar 1852), Henry Alfred Harding (geb. 25. Juli 1855), ein beachtenswerter kirchlicher Tonsetzer, Hamish Mac Cunn (geb. 22. März 1868 zu Greenock), der Opern, Kantaten, Chöre u. a. schrieb, endlich Edward William Elgar[1]) geb. 2. Juni 1857 zu Broadheath bei Worcester, der führende Künstler des englischen Nachwuchses. Er schrieb die vielbeachteten Oratorien: „The light of life", „Der Traum des Gerontius", „Die Apostel", Kantaten und andere Chorwerke, Ouvertüren, Werke für Streichorchester u. a. m.

Wenig ist über die Musikverhältnisse der Vereinigten Staaten von Nordamerika[2]) zu sagen. Es wäre unrecht, zu verkennen, wie rasch und zu welcher Höhe sich das amerikanische Konzertleben aufgeschwungen hat, unrecht auch, zu verschweigen, daß der Wunsch nach guter Musikbildung in den Vereinigten Staaten selbst befriedigt werden kann. Gleichwohl besteht vorderhand die Abhängigkeit von Europa, insbesondere von Deutschland, weiter. Von Komponisten seien genannt: Dudley Buck, geb. 10. März 1839 zu Hart-

[1]) Vgl. J. Buckley, Sir C. Elgar. 1904. — E. Newman, E. Elgar. 1906.

[2]) Vgl. F. L. Ritter, Music in America. 1893. — L. Ch. Elson, History of American music. Als ausgezeichnete Grundlagen der wissenschaftlichen Forschung sind zu nennen die Arbeiten O. Sonnecks: Early American operas. (S. d. J. M. G. 1904/5.) — Francis Hopkinson and J. Lyon. 1905. — Bibliography of early American secular music. 1905. — Early concert-life in America. 1905.

Digitized by Google

ford (Conn.), in Leipzig Schüler von Richter und Rietz, in Dresden von diesem und Joh. Schneider; er wurde 1862 Organist in seiner Vaterstadt. Buck wirkte später in Chicago, Boston und Neuyork, 1877 wurde er Organist zu Brooklyn. Neben zahlreicher Orgelmusik schrieb er preisgekrönte Szenen aus Longfellows „The golden legend", die Kantaten „Don Munio", „Ostermorgen", „The light of Asia", „Kolumbus", einiges an Theatermusik usw. — Arthur Foote, geb. 5. März 1853 in Salam (Mass.), erhielt seine Ausbildung in Amerika selbst. Er lebt als angesehener Musiker in Boston und veröffentlichte bisher Streichquartette und andere Kammermusikwerke mit Klavier, Klaviersuiten, Chorballaden und einiges an Orchestermusik. — Arthur Mees, geb. 13. Februar 1850 zu Columbus, Schüler von Würst, Dorn und Kullack. — Adolph M. Förster, geb. 2. Februar 1854 zu Pittsburgh (Penns.), in Leipzig gebildet, lebt in seiner Vaterstadt und veröffentlichte Streich- und Klavierquartette, mehreres für Klavier und Violine, hübsche Klaviermusik (darunter wertvolle Fantasiestücke, eine Brahms huldigende schwungvolle F-dur-Suite, Konzertetüden) und viele gute und schöne Lieder. Förster ist ein beachtenswertes, frisches Talent. Er beginnt neuerdings in Deutschland einigen Boden zu gewinnen. — Mit Achtung muß auch George W. Chadwick, geb. 13. November 1854 zu Lowell (Mass.), genannt werden, ein Schüler Reineckes und Rheinthalers, seit 1897 Direktor des Neu-England-Konservatoriums in Boston. Er schrieb wertvolle Instrumentalmusik (Sinfonien, Ouvertüren u. a. für Orchester, Streichquartette, Chorwerke, das Musikdrama „Judith" u. a., ferner Lieder, Klavierwerke und Orgelstücke. — Ebenso hat sich Arthur Bird, geboren 23. Juli 1856 in Cambridge bei Boston, einen guten Namen gemacht. Er war Schüler von Löschhorn und Haupt und studierte 1884—85 bei Liszt. Bekannt wurden von ihm eine geistreiche „Karnevalszene", eine A-dur-Sinfonie, die Oper „Daphne", zwei Kompositionen für Blasinstrumente, gediegene und wirkungsvolle Klavierstücke u. a. m. — Edward Al. Mac Dowell[1]), geboren 18. Dezember 1861 zu Neuyork, in Paris und Frankfurt (Raff) gebildet, starb 24. Januar 1908 in seiner Vaterstadt in geistiger

[1]) Vgl. L. Gilman, E. Mac Dowell. 1905. — S. auch H. Richter-Austin, Edw. Mac Dowell („Die Musik") 1908.

Digitized by Google

Umnachtung. Von allen amerikanischen Komponisten zeigt Mac Dowell wohl die ausgeprägteste künstlerische Physiognomie, die als Resultat seiner ursprünglichen Veranlagung, seiner Abstammung (die Familie ist schottischer Herkunft) und der vielfachen Einwirkung heterogener Bildungselemente (südamerikanische, französische und deutsche Lehrer) erscheinen mag. Von hohem Werte und eigentümlichem Reize sind seine sinfonischen Dichtungen („Die Sarazenen", „Die schöne Aldâ", „Hamlet und Ophelia", „Lanzelot und Elaine") und andere Orchesterwerke, ferner gehaltvolle Klaviersonaten vornehmer Haltung u. a. m. — Ein anderer begabter Amerikaner, Frank Limbert, geb. 15. November 1866 zu Neuyork, machte bei Kwast, Knorr und Scholz in Frankfurt, darauf in München bei Rheinberger sorgfältige Studien, die er in Straßburg und Berlin nach der wissenschaftlichen Seite vertiefte (Dr. phil. in Berlin 1894). Limbert wirkte in Hanau, Frankfurt und Düsseldorf. Seit 1906 ist er wieder in Hanau tätig. Seine bisherigen gediegenen Schöpfungen (Klavierkonzertstück mit Orchester, Orchestervariationen, Bratschensonaten, geistliche und weltliche Chöre, Frauenchöre, ein Streichquartett, Klavierstücke u. a.) m. lassen noch gute Früchte seiner reichen Begabung für die Zukunft erhoffen.

Daß die Bestrebungen, der Volkskunst Einfluß auch auf die bewußte künstlerische Produktion zu gestatten und somit diese nach Möglichkeit unabhängig von der Kunst des Auslandes zu gestalten, bei den Tschechen[1]), je mehr der Gegensätze zwischen Tschechentum und deutscher Kultur erwuchsen, die leidenschaftlichste Teilnahme wecken mußten, begreift sich leicht. Bis zum Tode Beethovens etwa war die deutsche Musiksprache, für Sinfonie und Kammermusik wenigstens, nahezu die Weltsprache gewesen. Jetzt griffen auch die deutschen Meister neue Ausdrucksmittel auf, neue Ideale tauchten vor den suchenden Blicken auf, Sammlungen nationaler Weisen lenkten den Blick auf diese verborgenen Schätze echtester

[1]) Zur früheren Geschichte der Musik in Böhmen vgl. die Schriften von O. Hostinsky: 36 weltl. Liedermelodien . . . . a. d. 16. Jahrh. (1892); Jan Blahoslav und Jan Josquin (1896). Ferner von demselben: Die böhm. Gesangsdeklamation (Separatdruck 1884—86); Über den gegenwärtigen Stand und die Richtung der böhm. Musik. — R. Batka, Studien zur Gesch. d. Musik in Böhmen (1902). — Derselbe, Gesch. der böhmischen Musik. — Derselbe, Denkmäler deutscher Tonkunst aus Böhmen. (Mit P. Runge). — O. Schmid, Musik und Weltanschauung. Cernohorský 1901.

Digitized by Google

nationaler Kunst. Für ein Volk wie die Tschechen kam es zunächst darauf an, die Brauchbarkeit ihres Idioms für künstlerische Zwecke zu erweisen. Als erster machte Franz Skroup (Schkraup) (1801 bis 1862) mit den Opern „Der Drahtbinder", „Udalrich und Bozena" und „Libussas Hochzeit" diesen Versuch. Ohne Erfolg freilich, denn er selbst wandte sich in der Folge der Pflege deutscher Tonkunst zu. Erst 1862 wurde in Prag ein böhmisches Nationaltheater eröffnet, das den tschechischen Komponisten ihre Bahnen vorschrieb. Unter den Tonkünstlern seien genannt: Franz Skuhersky (1830—92), Karl Schebor (geb. 1843), Karl Bendl (1838—97) und Joseph Rozkosny, die als Schöpfer der tschechischen Nationalbühne zu betrachten sind und teilweise auch gediegene Kammermusik, Klavierwerke, Kirchenkompositionen und Lieder schrieben. Nationale Eigentümlichkeiten in ihrer Musik springen noch nicht sehr ins Auge, zeigen sich vielmehr vorwiegend nur darin, daß heimische Tänze und Lieder in das Gewebe des künstlerischen Schaffens verflochten werden. Als erster Komponist ausgesprochen slawischer Herkunft ist der von seinen Landsleuten und auch in Deutschland vielfach überschätzte Friedrich Smetana[1]), dem objektive Beurteilung wohl die Eigenschaften eines vornehmen, gebildeten und hohen Zielen zustrebenden Künstlers, nicht aber die genialen Züge des Bahnbrechers zuerkennen kann. Dramatische Schlagkraft besitzen seine Opernwerke nicht, auch in ihnen bleibt Smetana vorwiegend Lyriker; höher steht seine Kammermusik, die auch deshalb hochzuhalten ist, weil sie niemals in einen übertriebenen, geflissentlich und aufdringlich zur Schau getragenen Nationalismus verfällt, vortrefflich gearbeitet ist und die Form meisterlich wahrt. Dasselbe kann mit der nötigen Einschränkung in bezug auf die formale Gestaltung von Smetanas sinfonischen Werken gelten, in denen der Einfluß des Zeitalters Berlioz-Liszt-Wagner unverkennbar ist. Smetana wurde am 2. März 1824 zu Leitomischel geboren und studierte bei Josef Prokſch (1794—1864) in Prag, später bei Liszt, leitete in Prag eine eigene Musikschule und siedelte sich 1856 in Gotenburg an, wo er das Philharmonische Orchester dirigierte. Nach dem Tode seiner Gattin, der Pianistin Katharina Kolár, ging

[1]) Vgl. B. Wellek, Fr. Smetana. 1895. — Ferner Biographien von O. Hostinsky (1901), Krejci (1907), W. Ritter (1907).

Digitized by Google

er auf eine Konzertreise durch Schweden, kehrte aber nach Prag zurück und wurde 1866 Kapellmeister am Nationaltheater. Er starb am 12. Mai 1884 in der Irrenanstalt zu Prag. Sein E-moll-Konzert („Aus meinem Leben") knüpft an die Tragik des Verlustes seines Gehörs, der ihn 1871 traf, an. Von seinen Opern fand die beste, „Die verkaufte Braut", (1866) rasch den Weg ins Ausland. Stark verblaßt ist die auch heute noch häufig gegebene Oper „Dalibor" (1868). Andere Bühnenwerke sind: „Zwei Witwen", „Der Kuß", „Das Geheimnis", „Libussa", „Die Teufelswand". Von den sinfonischen Dichtungen seien genannt der Zyklus „Ma Vlást", sechs der Verherrlichung seiner Heimat gewidmete Werke, sodann „Wallensteins Lager", „Richard III.", „Hakon Jarl", eine Triumphsinfonie, Festmarsch zum Shakespeare-Jubiläum u. a. m. — Wenzel Theodor Bradsky (geb. 17. Januar 1833 zu Rakonitz, Hofkomponist des dichterisch begabten Prinzen Georg von Preußen, zu dessen „Jolanthe" er Musik schrieb, starb am 10. August 1881 in seiner Vaterstadt) hatte mit seinen Opern „Roswitha", „Jarmila", „Der Rattenfänger zu Hameln" nur geringen Erfolg, verdient aber wegen hübscher Lieder und Chorwerke Anerkennung. Als tüchtiger Kirchenkomponist muß Joseph Nešwera, geb. 24. Oktober 1842 zu Proskoles bei Horowitz, genannt werden. Er schrieb auch einiges für Orchester, Klaviersachen und mehrere Opern usw. Ein Tonkünstler von Bedeutung ist Eduard F. Naprawnik[1]), geb. 24. August 1839 zu Bejst bei Königgrätz, war 1869 erster Kapellmeister der russischen Oper in St. Petersburg und seither auch in anderen Stellungen hochangesehen. Von seinen Opern ist „Dubrowski" am bekanntesten; außerdem u. a. „Harold", „Francisca da Rimini"; sinfonische Dichtungen: „Der Dämon" (nach Lermontoff), „Der Orient"; Musik zu Tolstois „Don Juan" und Kammermusik, die weniger als Naprawniks Orchester- und Opernwerke russische Einflüsse verrät. Eine bemerkenswerte Künstlererscheinung ist auch Heinr. von Káan-Albést, geb. 29. Mai 1852 zu Tarnopol in Galizien, seit 1907 Direktor des Prager Konservatoriums. Er hat sich mit Klavierkonzerten, der sinfonischen Dichtung „Sakuntala", „Frühlings-Eklogen" für Orchester, Klavierstücken, einem

[1]) Vgl. P. Weymann, E. F. Naprawnik. 1888. — N. Findeisen, E. F. Naprawnik. 1898.

Digitized by Google

preisgekrönten Trio und den Opern „Der Flüchtling“ und „Germinal“ (nach Zola) einen der ehrenvollsten Namen unter den zeitgenössischen Meistern seines Volkes erworben. Neben ihm steht Zdenko Fibich[1]) (geb. 21. Dezember 1850 zu Wscheborschitz bei Tschaslau, † 15. Oktober 1900 zu Prag, daselbst in Leipzig und durch V. Lachner ausgebildet), ein Komponist, der „wohl Impulse, auch Empfindung und Phantasie hat, dem aber wirkliche Gestaltungskraft abgeht“ (Riemann); Opern: „Bukovin“, „Blanik“, „Die Braut von Messina“, die Trilogie „Hippodamia“, „Der Sturm“, „Hedy“, „Sarka“, „Der Fall Arconas“; ferner Ouvertüren und sinfonische Dichtungen („Othello“, „Toman und die Nymphe“, „Frühling“ usw.), Kammermusik, viele Klavierwerke u. a. m.

Als das Haupt der tschechischen Komponisten ist ohne jede Frage Anton Dvořak[2]) zu betrachten, der am 8. September 1841 zu Mülhausen bei Kralup in B. geboren wurde, zum Metzgergewerbe bestimmt war, aber der Neigung zur Musik folgte und es nach gründlicher Ausbildung (seit 1857) zu Prag in der Organistenschule und nach hartem Frondienste als Geiger in kleinen Orchestern 1862 zum Bratschisten am Nationaltheater brachte. Ein Hymnus für gemischten Chor und Orchester trug ihm 1873 eine staatliche Unterstützung ein, Dvořak konnte den Dienst verlassen und an seine weitere Ausbildung denken. Brahms und Bülow nahmen sich seiner an, sein Ruf wuchs, und Ehren aller Art häuften sich auf ihn. In der Folge war Dvořak in Prag, 1892 in Neuyork, von 1895 ab wieder in Prag, wo er 1901 artistischer Direktor des Konservatoriums wurde. Er starb 1. Mai 1904 in Prag. Von seinen Werken haben die Opern „Der König und der Köhler“, „Wanda“, „Der Bauer ein Schelm“, „Der Dickschädel“, „Dimitry“, „Jacobin“, „Der Teufel und die wilde Käthe“, „Rusalka“ und „Armida“ verhältnismäßig geringe Teilnahme gefunden. Anders Dvořaks Orchester-, Kammer- und Klaviermusik, die in einem nicht geringen Teile Gemeingut der musikgebildeten Welt geworden ist. In seinen „Slawischen Tänzen“ (op. 46 und op. 72), den „Slawischen Rhapsodien“ (op. 45) und einigen anderen Werken zeigt sich der Meister als nationaler Komponist in der Verwendung der slawischen Musikformen der

[1]) Vgl. E. L. Richter, Z. Fibich. 1899.
[2]) Vgl. J. Zubatz, A. Dvořak. 1886.

Digitized by Google

„Dumka“ und „Furiante“, sowie in der unbewußten Anlehnung an Geist und Ausdrucksform tschechischer Liedweise. Hierauf wiesen ihn Abstammung und Temperament; seine Musikbildung ist, auch wenn sie durch das Bestreben, ihr entgegenzuarbeiten, gelegentlich durchkreuzt wird, im ganzen doch die allgemein europäische, insbesondere die deutsche, wie die die Form der klassischen Tonmeister wahrenden fünf Sinfonien Dvořaks und seine Kammermusik, die eine Fülle herrlicher Musik birgt, beweisen. Dvořaks vornehmem Empfinden, seiner großen Gestaltungskraft stellen diese Werke (acht Streichquartette, zwei Quintette, ein Sextett, Klaviertrios u. a.) ein ebenso glänzendes Zeugnis aus, wie sein herrliches, 1876 geschriebenes „Stabat mater“ seine kontrapunktische Meisterschaft bekundet. Die Zahl seiner Tonschöpfungen ist eine nicht geringe; es seien noch kurz erwähnt die sinfonischen Dichtungen op. 107, 108, 109, Variationen (op. 78), Ouvertüren, Orchestersuite, die D-dur-Messe, das Requiem op. 89, ein Te Deum, der 149. Psalm für Chor und Orchester.

Auch die Bestrebungen der Russen, eine nach Möglichkeit von der westeuropäischen Musik unabhängige Kunst zu erhalten, liegen zeitlich noch nicht weit zurück. Wie alle anderen Länder besitzt Rußland von alters her seine Volksweisen und eine von der der römisch-katholischen Kirche verschiedene Kirchenmusik. Allein beide haben auf die künstlerische Produktion der Vergangenheit keinerlei Einfluß auszuüben vermocht, da die offizielle Musikpflege in Rußland jeweilig vollständig im Banne herrschender Richtungen des Auslandes stand. Im 18. Jahrhundert war das Land wie alle übrige Welt von italienischen Künstlern überschwemmt. Der bedeutendste Kirchenkomponist der Russen, Dimitri Stepanowitsch Bortnjanski († im Alter von 74 Jahren am 7. Oktober 1825 zu St. Petersburg) war Schüler Galuppis in St. Petersburg und, unterstützt von Katharina II., auch in Italien. Nach kurzen Aufenthalten in Bologna, Rom und Neapel führte er in Venedig und Modena italienische Opern seiner Komposition auf und kehrte dann in die Heimat zurück, wo er 1796 Leiter des Hofchores wurde, den seine eifrige Arbeit zu künstlerischer Bedeutung erhob. Neben einer großen Zahl schöner, wenngleich zuweilen etwas weichlicher kirchenmusikalischer Werke liegen noch drei andere Opern, Kammermusikwerke, Klaviersonaten usw. von ihm vor. Eine Gesamtausgabe seiner Schöpfungen leitete Peter

Digitized by Google

Tschaikowsky (Moskau). Die nationale Richtung zeigte sich zuerst bei Alexej Werstowski[1]) (1799—1862), dessen Oper „Askolds Grab" (1835) begeisterten Beifall weckte. Allein Werstowski, der u. a. Schüler von Field und Steibelt war, fehlte es, wenn er auch eine bemerkenswerte Erfindungskraft als Melodiker besaß, doch an der Fähigkeit, den Wünschen seiner Landsleute nach voller Betätigung der künstlerischen Richtung auf das Nationale hin entgegenzukommen, und so ward er über Glinka, bei dem diese Richtung entschieden zum Durchbruche gelangte, bald vergessen.

Michael Iwanowitsch Glinka[2]) wurde am 2. Juni 1804 zu Nowospaskoje geboren, erhielt im Adelsinstitute der Landeshauptstadt eine sorgfältige Erziehung, die ihre musikalische Ergänzung durch den Unterricht Böhms, Fields und K. Mayers fand. Einige Jahre brachte der kränkliche Glinka im Kaukasus und in Italien zu, kehrte aber dann in die Heimat zurück. In der Zwischenzeit hatte er allerlei komponiert, fühlte sich aber selbst vom Resultate seiner bisherigen Studien unbefriedigt. In Dehn fand er auf einer Reise nach Berlin den rechten Lehrer, der seine eigenartige Individualität erkannte und zur Entfaltung brachte. Proben der eigentümlichen Begabung Glinkas waren die Opern „Das Leben für den Zaren" (1836) und „Rußlan und Ludmilla" (1842, nach Puschkin), die dem Künstler außer reichem Beifalle die warme Teilnahme von Liszt und Berlioz gewannen. Des letzteren Bekanntschaft hatte Glinka 1844 in Paris gemacht. Zweimal weilte der Meister in der Folgezeit in Spanien, das Heimweh zog den Kranken immer wieder in sein nordisches Vaterland, wo Glinka, der sich damals auch mit neuen (unausgeführten) Opernplänen trug, insbesondere das Problem einer sinngemäßen Harmonisierung der nationalen Weisen zu lösen trachtete. 1856 machte er sich auf, seinen Lehrer und Vertrauten Dehn in der Angelegenheit zu Rate zu ziehen; ein Jahr darauf, am 15. Febr. 1857, erlag er seinen Leiden. Glinkas Musik, die auch Werke für Orchester, Ouvertüren „Jota Aragonese" usw., Kammer- und Kirchen-

[1]) Vgl. die Biographie im „Jahrbuch der Kaiserl. Theater". St. Petersburg 1896/7. Dazu Nr. 1 der Russ. Musikzeitung 1899.

[2]) Eine ausführliche Biographie fehlt bis jetzt. Die vorderhand in Betracht kommenden Schriften siehe in Riemanns Lexikon. — Katalog der ungedruckten Werke durch N. Findeisen (1898). — Thematisches Verzeichnis der Werke von K. Albrecht (1891).

Digitized by Google

musik, Klavier- und Gesangskompositionen umfaßt, trägt ein national-russisches Gepräge, ist geistvoll und originell, weniger durch Schönheit und Glätte der Form als durch einen warmen Hauch von Poesie ausgezeichnet. Bei den Nachfolgern Glinkas trat an die Stelle naiver Frische reflektorischer Ernst, der nicht selten zu gesuchter und bewußter Abwendung von allem Herkommen führt. Den Weg *eröffnet* Alexander Dargomyszki (1813—1869), der über französische Anfänge („Esmeralda" nach Victor Hugos „Notre-Dame de Paris") zur Idee der nationalen russischen Musik gelangte, aber auch gleichzeitig Anschluß an Richard Wagner fand (Oper „Russalka" nach Al. Puschkin und Opernfragmente „Rogdana" und „Der steinerne Gast" nach Puschkins „Don Juan"). Neben ihm ist der treue Freund und Verfechter deutscher Kunst, Alex. Seroff (1820—1871) zu nennen, der sich an einigen Opern („Judith", „Rogueda" u. a.) versuchte.

Ungleich stärker ausgeprägt erscheint die nationale Richtung in Alex. Borodin (1834—87), der sich mit der sinfonischen Dichtung „Steppenskizze aus Mittelasien", drei Sinfonien (die dritte wurde durch Glasunoff beendet), einigem an Streichquartetten u. a. einen geachteten Namen machte. Wie er, ist auch César Cui[1]) nicht eigentlicher Berufsmusiker. Dieser hat sich als militärischer Schriftsteller vorteilhaft bekannt gemacht. Cui wurde 1835 zu Wilna geboren und genoß daselbst den Unterricht Stanislaus Moniuszkos[2]) (1819—72 in Warschau, Komponist der ersten polnischen Nationaloper „Halka" 1847 u. a. m.), eines ausgezeichneten, außerhalb seiner Heimat nur wenig bekannt gewordenen Meisters. Cui hat als Anhänger der neudeutschen Richtung begonnen, für deren Begründer er literarisch eintrat, und ist dieser Richtung im großen und ganzen treu geblieben, so daß man ihn nur bedingt zu den „Jungrussen", den bewußt und tendenziös russisch-nationale Musik schreibenden Komponisten, rechnen darf. Von Cuis Werken sind die

[1]) Vgl. Mercy-Argenteau, C. Cui. Paris 1888. — Koptjaew, C. Cui als Klavierkomponist. 1895. — Weimarn, C. Cui als Liederkomponist. 1896.

[2]) Er schrieb Opern, Ballette, einige Kantaten, kirchliche Werke, Musik zu Shakespeareschen Werken, Lieder und Klavierstücke. Vgl. die Biographien von Al. Walicki (1873) und B. Wileczynski (1900). In Deutschland ist von M. außer einer Polonaise (von H. v. Bülow herausgegeben) kaum etwas bekannt geworden.

Digitized by Google

ziemlich erfolglos aufgeführten Opern: „Der Gefangene im Kaukasus“, „William Ratcliff“, „Angelo“, „Der Flibustier“, „Der Sarazene“ u. a., sodann Orchesterschöpfungen, einiges an Kammermusik und viele Lieder zu nennen. Als geistiges Haupt der Schule darf Mily Alexejewitsch Balakirew, geb. 2. Januar 1837 zu Nishnij Nowgorod, bezeichnet werden, der Begründer der Petersburger „Musik-Freischule“, deren Konzerte er mit einiger Unterbrechung bis zur Gegenwart leitet. Seine Hauptwerke sind: Musik zu „König Lear“, die sinfonische Dichtung „Tamara“, Sinfonien in C-dur und D-moll, Ouvertüren, Klavierstücke (die Phantasie „Islamey“), Lieder. Von großem Werte ist Balakirews Sammlung russischer Volkslieder. — Als Opernkomponist machte sich Modest Petrowitsch Mussorgski[1]) bekannt, geb. 28. März 1835 zu Karew, † 28. März 1881 in St. Petersburg, weniger um dessen, was er erreichte, als um seines Zieles willen, das ihn von allem Hergebrachten der musikalischen Syntax, der Harmonieauffassung und der Form befreien sollte. Wie für die Mehrzahl der jungrussischen Neuerer ist es für Mussorgski bezeichnend, daß er im wesentlichen Autodidakt war. So fehlte ihm die gediegene Grundlage, um besonders in der Oper über zweifelsohne interessante Versuche hinaus zu ersprießlichem Wirken zu gelangen. Mussorgski schrieb die Opern: „Boris Godunow“, „Die Chowanski“, das interessante Fragment „Die Heirat“ („Versuch einer dramatischen Musik in Prosa“ auf den unveränderten Text einer Gogolschen Komödie), Orchesterwerke, Chöre, Klavierwerke und, sein Bestes, Abgeklärtestes und Eigenartigstes, wertvolle Lieder. — Als der hervorragendste der Jungrussen wird Nicolai Andrejewitsch Rimsky-Korssakow[2]) betrachtet, geb. 18. März 1844 zu Tichwin, † 21. Juni 1908 zu St. Petersburg als Professor am Konservatorium. Er schrieb die Opern: „Das Mädchen von Pskow“, „Schneeflöckchen“, „Mlada“ (ursprünglich von ihm und Borodin, Cui, Mussorgski, dann von ihm allein komponiert), „Sadko“, „Mozart und Salieri“, „Die Zarenbraut“, „Das Märchen vom Zaren Saltan“, „Servilia“, „Der unsterbliche Koschtschei“, „Der Wojewode“ u. a. m.; an Orchesterwerken Sinfonien, sinfonische Dichtungen u. a., ein weniges

[1]) Vgl. P. d'Alheim, M. Mussorgski. 3. Aufl. Paris 1896. — D. Calvocoressi, M. Mussorgski. 1909. (In Chatanvoine's „Maitres de la musique.“)

[2]) Literaturangaben s. bei Riemann a. a. O.

Digitized by Google

an Kammermusik, sodann Chöre, Klavierwerke usw. Rimsky-Korssakow, der ursprünglich Seemann war, hat sich selbst in strengster Arbeit zu einem vortrefflichen Musiker herangebildet; entsprach seinen Neigungen und künstlerischen Wünschen auch die Lossagung von den strengen Kunstformen der Vergangenheit und die Hinwendung zur Idee der Programmusiker Berlioz und Liszt, so war er sich doch andererseits bewußt, durch unausgesetztes Selbststudium der überkommenen Formsprache der Musik, durch die Beherrschung der kontrapunktischen Machtmittel eine wesentliche Förderung erfahren zu haben; es ist in dieser Beziehung lehrreich, daß er den größeren Teil seiner Jugendwerke im Laufe der Zeiten einer gründlichen Durchsicht und Bearbeitung unterzogen hat. Rimsky-Korssakow ist ein beachtenswerter Meister in freier thematischer Arbeit; seine Harmonik ist kühn und fesselnd; wie die Romantiker und ihre Ausläufer verschmäht er gewisse Archaismen nicht. Seine Opern, für die er meist mit großem Geschicke die poetischen Vorwürfe ersann und ausführte, bieten eine wahre Fundgrube interessanter stilistischer Probleme, die sich vom Ausdrucke volkstümlicher Kunst bis zur meisterhaft beherrschten Technik Wagnerscher Musiksprache erstrecken und immer den selbständig denkenden und zugleich geistvoll und warm empfindenden Künstler scharf ausgeprägter nationaler Richtung verraten.

Deren Wesen ist im einzelnen noch nicht genügend untersucht worden. Auf alle Fälle besteht in bezug auf dasselbe ein wesentlicher Unterschied zwischen russischer und tschechischer Kunst nicht. Wir finden es angedeutet in der Abwendung vom westeuropäischen Periodenbaue des Satzgefüges, in der Hinneigung zum Mollgeschlechte und der Chromatik, in der Bevorzugung gewisser rhythmischer Figuren. Daß hiermit nicht Erschöpfendes gesagt ist, liegt auf der Hand, denn die angegebenen Merkmale finden sich auch in der magyarischen Musik wieder. Es sind nicht diese besonderen Reize allein, die der russisch-tschechischen Kunst in Westeuropa Anhang verschafft haben: geht ihr die Natürlichkeit und ungesuchte Frische der skandinavischen Musik auch ab, so zeigt sie doch bei aller zuweilen durchbrechenden asiatischen Unkultur und Wildheit so viel künstlerisch vornehmen Eigenwillen, so viel Kraft und so viel Ernst, daß auch der kritische Hörer sich ihrem eigenartigen Zauber gern gefangen gibt. Wie das russische Volk ein werdendes ist, so ist auch seine Kunst

Digitized by Google

erst in den Anfängen. Daß sich der Traum der Jungrussen erfüllen und ihre Kunst jemals die Führung in Europa gewinnen könne, liegt sicherlich an sich im Bereiche der Möglichkeit. Bei aller Bewunderung der großen Geistesgaben der hier flüchtig aufgeführten Künstler aber, bei aller Anerkennung auch ihrer noch zu nennenden Jünger ist doch festzustellen, daß das westeuropäische Musikempfinden ein so verschiedenes ist, daß ein Hinübertreten der russischen Kunst über ihre natürlichen Grenzen ausgeschlossen erscheint. Daß die deutsche Musik zur Weltsprache unserer Kunst werden konnte, verdankt sie einmal dem Umstande, daß sie die Musikformen zur höchsten Vollendung führte, und dem anderen Umstande, daß sie ihr Ideal nicht in nationaler Beschränkung, sondern in weltbürgerlicher Freiheit und Größe suchte und dann erst, im Zeitalter der Romantik, den Blick tiefer und tiefer in das Kulturgut der Vergangenheit des eigenen Landes versenkte, ohne aber jemals eine aufdringliche nationale Haltung einzunehmen. Zu dieser (der Natur der Sache nach beschränkten) Stellung ist die russische Kunst ihrerseits immer mehr gedrängt worden. Daß sie diese Entwickelung im Anschlusse an den allgemeinen Gang der russischen Kultur eingeschlagen hat, liegt auf der Hand. So verlockend der Versuch auch sein mag, diese Verhältnisse, soweit das überhaupt heute schon geschehen kann, darzustellen, so läßt er sich doch an dieser Stelle nicht unternehmen. Wir müssen uns daran genügen lassen, die Hauptvertreter der jüngsten Musikrichtung in Rußland mit ihren Namen vorzuführen. Es seien genannt: Alexander Faminzin (1841—96), der sich als Komponist und Schriftsteller einen ehrenvollen Namen machte; der kunstbegeisterte Fürst Nikolaj Yussupoff (1827—91); der Schüler Rimsky-Korssakoffs, Nicolai Alex. Sokolow, geb. 1859 zu St. Petersburg, der einige beachtenswerte Kammermusikwerke u. a. schrieb; Anton Stepanonitsch Arenski (geb. 30. Juli 1861 zu Nowgorod, † 25. Febr. 1906 zu Tarioki in Finnland), der sich mit seinen Opern „Der Traum auf der Wolga", „Raphael", „Nal und Damajanti", Sinfonien, Kammermusikwerken und Klavierstücken zwar als Verteter der Jungrussen gibt, aber den extrem nationalen Zug der Mehrzahl seiner Genossen vermeidet. — Den bedeutendsten Namen unter den zeitgenössischen Tonmeistern Rußlands trägt Alex. Konst. Glasunow, geb. 10. August 1865 zu St. Petersburg, ein Schüler Rimsky-Korssakows, der bis jetzt sieben Sinfonien, ferner Suiten, Ouvertüren und sinfonische

Digitized by Google

Dichtungen, eigenartige und fesselnde Kammermusikwerke, Klaviersonaten, Kantaten u. a. m. veröffentlichte.

Lebhafter Teilnahme sind überall die modernen skandinavischen[1]) Komponisten begegnet. Auch der germanische Norden hat im 18. Jahrhundert unter fremdem, besonders unter dem Einflusse der deutschen Musik gestanden, doch machten sich schon ausgangs des Jahrhunderts Bestrebungen geltend, eine Nationaloper in Dänemark zu schaffen: Friedr. Ludwig Kunzens (1761—1817), eines Lübeckers, Oper „Holger Danske", der Baggesen dänische Verse untergelegt hatte; des Altonaers Chr. Ernst Friedr. Weyse[2]) (1774 bis 1842) dänische Opern „Sövedrikken", „Ludlams Höhle" „Faruk", usw.; des Sonatinenkomponisten Friedr. Kuhlau aus Ulzen (1786—1832) dänische Opern „Die Räuberburg", „Die Zauberharfe" usw., deren Dichtungen von Öhlenschläger, Baggesen u. a. herrührten. Mit diesen von Deutschen geschaffenen Opernwerken war der Grund vorbereitet, auf dem zunächst Andreas Peter Berggreen[3]) (1801—1880) in Kopenhagen weiterbauen konnte (Oper „Billedet og busten" 1832; Musik zu Dramen Öhlenschlägers, Klavierstücke, Lieder, „Folkivisor, Folkesange og Melodier", 2. Aufl. 1864). Bedeutsamer ausgeprägt erscheint die nationale Richtung in Johann Peter Emil Hartmann[4]), geb. 14. Mai 1805 zu Kopenhagen, † 10. März 1900 daselbst. Hartmann ist durch die deutsche Romantik nicht unbeeinflußt geblieben; über seiner Musik ruht der Zauber tiefen poetischen Empfindens und eines warmen Naturgefühles (Opern: „Der Rabe", „Die Korsen", „Die kleine Christine"; Ballette: „Valkyrien" usw., Kantaten [zur Totenfeier Thorwaldsens 1848], Klaviermusik, Lieder usw.). Sein Sohn und Schüler Emil Hartmann, geb. 21. Februar 1836, † 18. Juli 1898 in Kopenhagen, Schüler auch seines Schwagers N. W. Gade (s. o.), machte sich durch die Opern „Die Erlenmädchen", „Die Korsikaner", „Runenzauber", weiter durch „Nordische Volkstänze" für Orchester, die wirkungsvolle Ouvertüre „Eine nordische Meerfahrt",

[1]) Vgl. W. Riemann, Die Musik Skandinaviens. 1906.

[2]) Vgl. R. v. Liliencron, C. E. F. Weyse und die dänische Musik ... (Raumer-Riehl, Histor. Taschenbuch. 1878.)

[3]) Vgl. Skou, A. P. Berggreen. 1896.

[4]) Vgl. K. Thrane, Dänische Komponisten. 1875. — W. Behrend, J. P. E. Hartmann. 1895.

Digitized by Google

drei Sinfonien, eine Orchestersuite „Skandinavische Volksmusik", Kammerwerke u. a. vorteilhaft auch in Deutschland bekannt. Auch über ihn scheint die Zeit jedoch rasch hinwegschreiten zu wollen; seine Musik, wohlklingend und edel, dabei formal vortrefflich gestaltet, entbehrt originaler Züge. Höher einzuschätzen ist August Hendrik Winding, geb. 24. März 1835 zu Taars (Laaland), † 16. Juni 1899 zu Kopenhagen, Schüler von Reinecke, Gade, Al. Dreyschock u. a., seit 1891 Direktor des Konservatoriums zu Kopenhagen. Von seinen Werken sind zu nennen: Ouvertüre zu einer nordischen Tragödie, Konzertouvertüre in D-moll, Sinfonie in D-moll, ein Klavierkonzert (op. 16), ein Streichquintett (op. 23) und prächtige Klavierstücke (Ländliche Szenen, Studien und Stimmungen, Sommererinnerungen, Idyllen und Legenden usw.). — Ludwig Schytte (geb. 28. April 1848 zu Aarhus in Jütland) schrieb die Operetten: „Der Mameluck", „Der Student von Salamanca", eine dramatische Szene „Nero" und neben anderem hübsche, gefällige und geistreiche Klaviermusik (Nordische Volksstimmen, Naturstimmungen usw.). — Jörgen Malling (1836—1907 in Kopenhagen), machte sich durch Klavier- und Liederschöpfungen, besonders aber als Verfechter der „Méthode Galin-Chevé" (Paris) bekannt, welche die Noten durch Ziffern ersetzen will. Sein Bruder Otto Malling, geb. 1. Juni 1848, ist ein Komponist von Ruf (Orgelwerke, Sinfonie D-moll, Kammermusik, Klavierkompositionen, Chorwerke). Andere Namen sind: Joachim Andersen, geb. 29. Mai 1847 in Kopenhagen, auch in Deutschland als vortrefflicher Flötenspieler und guter Komponist für sein Instrument bekannt; Viktor Bendix, geb. 17. Mai 1851 zu Kopenhagen, schrieb gute Kammermusik, einige sinfonische Dichtungen u. a. m. Alfred Tofft, geb. 2. Januar 1865 zu Kopenhagen, fand mit der Oper „Vifandaka" (1898) Beachtung, ist aber in der Hauptsache Vokalkomponist. Karl Attrup (1848—1892) zählt zu den besten Orgelmeistern seiner Heimat. August Enna, geb. 13. Mai 1860 zu Nakskow (Laaland), erregte mit seiner Oper „Die Hexe" (1892 nach des Bremer Malers und Dichters A. Fitger Schauspiel) große Hoffnungen, die seine späteren Schöpfungen: „Kleopatra", „Aucassin und Nicolette", „Das Streichholzmädel", „Die Erbsenprinzessin", „Lamia", „Heiße Liebe", „Sancta Cäcilia", „Goldonkel" u. a. m. nicht ganz erfüllten. Eine etwas problematische Erscheinung ist Asger Hamerik, geb. 8. April 1843 in Kopenhagen,

Digitized by Google

Schüler von H. Matthisson-Hansen (1807—1890), Gade und H. v. Bülow, Anhänger von Berlioz und Komponist einer italienischen Oper „La vendetta". Hamerik's Begabung ist zweifellos, aber er hat sich von den auf mancherlei Reisen in fremde Länder auf ihn eingedrungenen Eindrücken nicht zu einem fest umrissenen künstlerischen Ideale hindurchzuarbeiten vermocht. Gleichwohl geht ein großer, ja bedeutender Zug durch viele seiner Werke, von denen die fünf Sinfonien, „Nordische Suiten", „Jüdische Trilogie", „Christliche Trilogie" (Chorwerke), ein Requiem für Chor und Orchester, die preisgekrönte „Friedenshymne" (1868) und die Opern „Tovelille", „Hjalmar und Ingeborg", „Der Wanderer" genannt sein mögen.

Von den schwedischen Tonsetzern ist zunächst zu nennen Adolf Frederick Lindblad, der „schwedische Schubert", geb. 1. Februar 1801 zu Skenninge, † 23. August 1878 auf dem Gute Löfvingsborg bei Linköping, ein Schüler von Joh. Christ. Friedr. Häffner (aus Oberschönau bei Schmalkalden, geb. 1759, † 1833 in Upsala; er schrieb unter Anlehnung an Gluck einige Opern und erwarb sich um die schwedische Musik durch Sammlung und Bearbeitung von Volksweisen Verdienste) und Goethes Freund Zelter. Seine zahlreichen Lieder erlangten durch Lindblads geniale Schülerin Jenny Lind (6. Oktober 1820—2. November 1887) eine weite Verbreitung. Sein Nachfolger als Direktor des Konservatoriums zu Stockholm, Ivar Hallström, geb. 5. Juni 1826, † 10. April 1901, setzte die Bestrebungen zur Pflege nationaler Musik fort und hatte nach einem mißglückten Erstlingsversuche („Herzog Magnus") Erfolg mit den Opern: „Der Bergkönig", „Wikingerfahrt", „Nyaga", „Per Swinaherde", „Granadas Tochter". Von seinen Kantaten wurde eine, „Die Blumen", 1860 preisgekrönt. August Johann Södermann (17. Juli 1832—10. Februar 1876 in Stockholm) ist als Komponist des wirkungsvollen Quartetts für Frauenstimmen, „Bröllop", in Deutschland bekannt geworden. Södermann, der Schüler des Leipziger Konservatoriums war, komponierte Musik zur „Jungfrau von Orleans", Balladen mit Orchester und viele Chorwerke. Einen sehr geachteten Namen machte sich ein Schüler von Reinecke, Rheinberger und Rietz, Andreas Hallén aus Gotenburg, geb. 22. Dez. 1846, durch die Opern: „Harald der Wiking", „Herfällan", „Der Schatz des Waldemar", „Walborgsmessa", durch seine schwedischen

Digitized by Google

Rhapsodien (op. 17 und 23), durch sinfonische Dichtungen („Sten Sture", „Toteninsel" u. a.), Chorwerke („Vom Pagen und der Königstochter", „Traumkönig und sein Lieb", „Vineta" usw.). Als letzter sei Joh. Gust. Emil Sjögren, geb. 16. Juni 1853 in Stockholm, angeführt, der u. a. schöne und gediegene Sonaten für Klavier (op. 35 und 44) und Geige (op. 19, 24, 32 und 49) schrieb, vor allem aber durch seine Lieder die Aufmerksamkeit auf sich lenkte.

In der Schätzung des intereuropäischen Publikums behaupten die Norweger als Komponisten unter allen Skandinaviern die vorderste Reihe. Das kann um des Umstandes willen nicht wundernehmen, weil in ihren Reihen sich bis jetzt die bedeutendsten Talente finden. Auch der Umstand mag von Bedeutung sein, daß das nationale Moment gerade in der norwegischen Musik am auffallendsten in die Erscheinung getreten ist. Die Aufmerksamkeit auf die nationalen Weisen gelenkt zu haben, ist das Verdienst Ludwig Mathias Lindemanns (1812—1887) zu Christiania, der 540 Volkslieder und Tänze („Fjeldmelodier") herausgab. Erster nationaler Komponist von Bedeutung war Halfdan Kjerülf, geb. 15. September 1815 in Christiania, † 11. August im Bade Grafsee eine frauenhaft weiche, in sich gekehrte Musikernatur. Kjerülfs Lieder, Chorwerke und Klavierstücke erfreuen sich zum Teil auch in Deutschland großer Beliebtheit. Sie sind nicht in jedem Zuge originell, üben jedoch durch schlichte Wahrheit der Empfindung, ungesuchte Harmonik, unaufdringliche nordische Färbung und klare formale Gestaltung einen eigentümlichen Reiz aus. Eine sympathische Erscheinung ist auch Joh. Severin Svendsen, geb. 30. September 1840 zu Christiania, der u. a. bei David, Hauptmann und Reinecke studierte und 1883 nach ausgedehnten Reisen Hofkapellmeister in Kopenhagen wurde. Er veröffentlichte Sinfonien und andere Werke (die Legende „Zarahayde", „Nordischer Karneval" usw.) für Orchester, Streichquartette, ein Oktett, Violinmusik (Konzert), Lieder u. a. m. Svendsens Musik hat etwas ungemein Frisches und Liebenswürdiges; sie ist aber, trotzdem sich ihr Gehalt ohne weiteres erschließt, vortrefflich gearbeitet und keineswegs, was ihr wohl gelegentlich nachgesagt wird, seicht. — Nicht zu voller Reife gekommen ist der begabte Richard Nordraak, geb. 12. Juni 1842 zu Christiania, † 20. März 1866 zu Berlin, der mit seinen Werken, Musik zu Björnsons „Maria Stuart in Schottland", „Sigurd Slembe",

Digitized by Google

mit denen er sich der nationalen Weise auf das entschiedenste näherte, sodann mit national gefärbten Liedern und Klavierstücken große Hoffnungen erweckte. Die durch ihn lebhaft betonte Richtung auf Pflege einer norwegischen Sonderkunst erfuhr in seinem vortrefflichen Nachfolger Edward Grieg[1]) eine bedeutsame Steigerung. In diesem Meister haben wir ohne Frage den *bedeutendsten* Tonsetzer Skandinaviens zu sehen, ein Urteil, das auch *dadurch nicht* erschüttert werden kann, daß insbesondere seine *kleinen* Klavierdichtungen Gemeingut der in der Musik dilettierenden Frauenwelt geworden sind. Es erklärt sich dies letztere wohl leicht aus dem Umstande der Vorliebe für fremdländisches Wesen, sodann in Deutschland und vielleicht auch in England noch besonders dadurch, daß, während die deutsche Produktion (die auch in England bis zu einem gewissen Grade tonangebend ist) mehr und mehr einem harmonischen Raffinement der Einkleidung und mystischer Verworrenheit des Gehaltes verfiel, die außerhalb der Sphäre des dem Dilettanten Erreichbaren liegen, die Werke Griegs, so vielsagend und schwerwiegend oft seine Harmonik auch ist, doch als Ganzes klar und leicht begreiflich und insbesondere von jedem Zuge des Berechneten und Erklügelten frei sind. Daß Grieg, durch dessen frühe Schöpfungen zuweilen ein Ton des Großen, selbst Erhabenen zieht, später mehr und mehr sich auf kleine Arbeiten beschränkte, die wohl reizvoll und hübsch, aber doch oft auch nicht mehr als Skizzen ausgeprägt nationaler Färbung sind, ist bedauerlich. Das Vollendetste, das Grieg geschaffen, sind seine prachtvolle Klaviersonate in E-moll (op. 7), die gewaltige und tiefsinnige G-moll-Ballade, die wirkungsvollen und vornehm gefügten drei Duosonaten für Violine und Klavier, eine großzügige Sonate für Klavier und Violoncello, die nach der ersten Absicht für Streichmusik, dann für Klavier gearbeitete Suite „Aus Holbergs Zeit" usw. Edvard Hagerup Grieg wurde am 15. Juni 1843 zu Bergen geboren, von seiner musikverständigen Mutter unterrichtet und dann auf Ole Bulls (1810 bis 1880), des genial-exzentrischen Geigers, Rat nach Leipzig aufs Konservatorium geschickt, wo Moscheles, Reinecke, Hauptmann, Richter u. a. seine Lehrer wurden. Der Formalismus der Leipziger

[1]) Vgl. E. Closson, E. Grieg et la musique scandinave. 1892. — S. Schjelderup, E. G. og hans værker. 1903. — Derselbe und W. Niemann, E. Grieg. 1908.

Digitized by Google

behagte ihm nicht lange, die Musik der Heimat tat es ihm an. Von Bedeutung wurde eine Begegnung mit Nordraak, deren Resultat eine scharfe Stellungnahme gegen die Vermischung skandinavischer Kunst mit Mendelssohnianismen war, wie sie sich in Gades Musik darbot. Griegs weiteres Leben hat sich in ruhigen Bahnen vollzogen, Ehren aller Art hat er erfahren, zu England und besonders zu Deutschland hat er in engen Beziehungen gestanden. Seine Gattin Nina, geborene Hagerup, geb. 24. November 1845, hat sich als vortreffliche Sängerin der Lieder ihres Gatten bekannt gemacht. Grieg ist am 4. September 1907 in Bergen gestorben. — Der Grundzug seiner Kunst ist eine gesunde Natürlichkeit; er verliert sich, auch wo er Reflektiertes bietet, wie in den Durchführungssätzen seiner Sonaten, nie in bloße klangliche Spekulation; als Harmoniker ist er oft kühn und originell, seine modulatorischen Wendungen halten vor der Schulregel zuweilen nicht stand. Daß sein Nationalismus hin und wieder etwas aufdringliches und auch selbst einförmiges hat, läßt sich nicht wegleugnen, um so weniger, als die bewußte und unausgesetzte Betonung und Hervorkehrung des heimischen Musikidioms, die Anlehnung an einzelne ihrer Floskeln und Wendungen mit Notwendigkeit zu Wiederholungen führte. Trotzdem werden auch von den kleinen, ganz im nationalen Tone gehaltenen Werken Griegs manche, wie die schönen „poetischen Tonbilder", einzelne der „lyrischen Stücke", in denen übrigens auch hier und da der Einfluß Wagnerscher Harmonik erkennbar ist, sich auf lange hinaus in der Gunst der Menschen behaupten. Von Griegs Werken seien außer den genannten noch angeführt: der schöne und wirksame Männerchor mit Orchester „Landerkennung", die Musik zu Ibsens „Peer Gynt", „Sigurd Jorsalfar", das mächtige A-moll-Konzert für Klavier und Orchester, die große Variationenreihe op. 51 für zwei Klaviere, Lieder u. a. m.

Eine merkwürdige, aber keineswegs immer erfreuliche Erscheinung ist Johann Selmer[1]), geb. 20. Januar 1844 in Christiania, ein Schüler von A. Thomas in Paris und Richter und O. Paul in Leipzig. Er gehört der extremsten Richtung der Neoromantik an (sinfonische Dichtungen, Chorwerke, Lieder u. a.).

Weniger originell als Grieg, aber ein tüchtiger und feinsinniger Musiker ist der Schöpfer guter Kammermusikwerke Christian Sin-

[1]) Vgl. P. Merkel, J. Selmer. 1904.

Digitized by Google

ding, geb. 11. Januar 1856 zu Kongberg, der in Leipzig, München und Berlin ausgebildet wurde und in Christiania wirkt. In seiner Musik zeigt sich das nationale Element bei weitem nicht in der Ausprägung wie bei Grieg — der notwendige Rückschlag gegen die allzu stark betonte Richtung (Werke: Sinfonien, Kammermusik mit und ohne Klavier, Violinsonaten, Variationen (Es-*moll*) für zwei Klaviere u. a. m.).

Von den zeitgenössischen Komponisten Finnlands hat sich der Schüler des in Deutschland ausgebildeten Martin Wegelius (1846 bis 1906), Jean Sibelius, geb. 8. Dezember 1865, einen angesehenen Namen gemacht. Er schrieb Sinfonien, sinfonische Dichtungen und andere Orchesterstücke, Kammermusik, ein Violinkonzert, Chorwerke, Klavierstücke u. a. m. und ist mit diesen als der bedeutendste der Begründer einer nationalen finnischen Kunst anzusehen[1]), deren Anfänge auf Spohrs Schüler, den Hamburger Friedrich Pacius, geb. 19. März 1809, † 9. Jan. 1891 zu Helsingfors, zurückgehen.

[1]) Vgl. die Namen und Literaturangaben in Riemanns Lexikon. — W. Niemann a. a. O.

Digitized by Google

Zweites Kapitel.

Übersicht über die Entwickelung einzelner Gattungen.

Erster Abschnitt.

Die Oper[1]).

Am Eingange des 19. Jahrhunderts wirkt noch das Vorbild Glucks und Mozarts, bzw. Beethovens.

Mit dem Beginne der Restaurationsepoche geht Rossinis Stern auf, die erneuerte italienische Oper erobert in raschem Siegeslaufe die Bühnen.

Das nationale Empfinden ließ sich durch die nivellierenden Tendenzen der Restauration nicht unterdrücken. Sein Herold wurde die romantische Oper in Deutschland, Frankreich und Rußland. In dem Maße, als sie die lebendige Fühlung mit dem, was das Volk und die Zeit bewegte, verlor und sich in die dem Volke der Gegenwart fremden Fernen der romantischen Literatur verirrte, wurde sie zur „Literaturoper" (W. H. Riehl).

Diese Fühlung mit der Zeit und dem Volke der Gegenwart suchte und gewann die historische, genauer die historisch-romantische Oper der sogenannten Neuromantiker; aber über dem realistischen Zuge, der sie kennzeichnete, büßte sie an idealer Weihe ein.

---

[1]) E. Hanslick, Die moderne Oper. 7 Bde. Berlin 1875—1897. — O. Neitzel, Führer durch die Oper der Gegenwart. 1889—93. — F. Clément et P. Larousse, Dictionnaire lyrique ou histoire des opéras représentés en France et à l'étranger jusqu'à nos jours (1881). Paris. — H. Riemann, Opernhandbuch. Leipzig 1887. (Suppl. 1893.) — C. L. Falcrantz, Om de historisca förberedelserna till operadramat. Stockholm 1872. — E. Schuré, Le drame musical. 2 Bde. Paris 1875. (Deutsch von H. von Wolzogen. 3. A. [1888]). — Ch. Beauquier, La musique et le drame. Paris 1877. — W. H. Riehl, Die Kriegsgeschichte der Oper. a. a. O. III. S. 241 ff. — E. Pasqué, Musikalische Statistik des Großherzogl. Theaters zu Darmstadt von 1807—1868. Darmstadt 1868. H. Knispel a. a. O. — Weitere Einzeldarstellungen s. R. Eitner, Quellen und Hilfswerke beim Studium der Musikgeschichte S. 54 unter „Theater, bzw. Oper", und Riemann, Musiklexikon unter „Oper".

Digitized by Google

Den Realismus der Neuromantiker verknüpft Richard Wagner mit dem Idealismus der älteren Romantiker zum modernen, deutschen Musikdrama. Er bringt den alten Gegensatz, der im Wesen der Oper liegt, zu prinzipiellem Austrage und damit den Kampf zu vorläufigem Abschlusse.

1. Die klassische Oper. Den Gluckschen Absichten folgte am treuesten der von Deutschland adoptierte Italiener Antonio Salieri[1]), Lehrer Beethovens und Schuberts, geb. 19. August 1750 zu Legnano, † 7. Mai 1825 in Wien, der ehrgeizige Rivale Mozarts, der mit seinem ganz im Gluckschen Stile gehaltenen, aber weniger Gewalt und Kraft verratenden „Axur, König in Ormuz" (ursprünglich „Tarare" 1787) einst den „Don Juan" ausstach (40 Opern, darunter „Armida" 1771, „Semiramide" 1784, „Les Danaides" 1784, „Les Horaces" 1786; Singspiel „Der Rauchfangkehrer"; außerdem Messen, Oratorien, Kantaten, Kammermusik).

In Frankreich selbst kann zur Gluckschen Richtung der treffliche Etienne Nicolas Méhul[2]) gerechnet werden, geb. 22. Juni 1763, † 18. Okt. 1817 zu Paris, der in „Josef in Ägypten" (1807) ein den klassischen Mustern ebenbürtiges Meisterwerk hinstellte, welches feine Charakteristik, Wahrheit des Ausdrucks und Wärme der Empfindung mit schlichter Einfachheit und melodischer Schönheit verbindet, so daß dieses Werk, das einzige einer langen Reihe von Opern, wohl noch lange Zeit jung bleiben wird.

Glucks bedeutendster und am meisten selbständiger Nachfolger war der Komponist des ersten französischen Kaiserreiches Gasparo Luigi Pacifico Spontini[3]), geb. 14. November 1774 zu Majolati im Kirchenstaat, † den 24. Januar 1851 daselbst. Von Gluck hat er die Größe der Auffassung geerbt; von dessen vornehmer Ruhe unterscheidet ihn jedoch energisches Pathos und gewaltig hinschreitende Handlung. Er ist realistischer als der ideale Gluck: die Weisen und Klänge, die er anstimmt, harmonieren zu dem Glanze und der

[1]) Vgl. A. v. Hermann, A. Salieri. 1897.

[2]) Arthur Pougin, Méhul. Sa vie, son génie, son caractère. 2. Aufl. Paris 1893.

[3]) E. Robert, G. L. P. Spontini. Berlin 1883. — Ph. Spitta, „Zur Musik". 1892. — W. Altmann, Sp. an der Berliner Oper. (Sammelb. d. I. M. G. 1903.) — C. F. Müller, Sp. u. Rellstab. Berlin 1833. — Ludw. Rellstab, Über mein Verhältnis als Kritiker zu Sp. Leipzig 1827.

Digitized by Google

kriegerischen Pracht des siegreichen Cäsaren, ja sie sind eine künstlerische Wiedergabe der Zeitstimmung; daher auch die Sympathie, die er mit seinen Meisterwerken „Vestalin“ (1807) und „Ferdinand Cortez“ (1809 zum spanischen Kriegszuge) bei den kriegsbegeisterten, gloiretrunkenen französischen Massen fand. Als das moderne, antikisierende Römertum Napoleons I. zusammenstürzte, war auch Spontinis Kraft nahezu gebrochen. Die künstlerische Produktion dauerte wohl fort, aber ohne den hohen Schwung, der sie bisher beseelt hatte, denn es fehlte ihr der Nährboden. „Olympia“ (1819) ließ die Franzosen der Restaurationszeit kalt. In Berlin, wohin Spontini 1819 berufen wurde, war wohl militärischer Geist vorhanden, aber dieser war nicht der Geist des sporenklirrenden Eroberertums, sondern der Geist überaus nüchterner und strenger Arbeit, der Geist des „königlichen Dienstes“. Hier schuf Spontini nur noch Gala- und prunkende Hofopern“ („Nurmahal“, „Alcidor“, „Agnes von Hohenstaufen“).

Mehr mit Mozart als mit Gluck verwandt ist Cherubini (s. o.) in seinen Opern „Iphigenia in Aulis“ (1788), „Lodoiska“, „Medea“, „Faniska“ („Elisa“, „Demophon“). Diese Opern sind großgedachte Werke. Was jedoch dem vornehmen Geiste Cherubinis wesentlich abgeht, das ist Feuer und Kraft der Empfindung; er ist kühl und aristokratisch wie Gluck. Nur die Oper „Der Wasserträger“, die aus dem Leben gegriffen und von wärmerer Empfindung getragen ist, fand um der treuen Einfalt der Auffassung willen die volle Sympathie, welche den heroischen Opern Cherubinis vielfach vorenthalten geblieben ist.

Unter den Vertretern der Mozartschen Oper in Deutschland steht voran Peter von Winter[1]), geb. zu Mannheim 1754, † 17. Okt. 1825 als Kapellmeister in München, der Gluckſches Pathos mit Mozartscher Anmut zu vereinigen strebte („Das unterbrochene Osterfest“, „Marie von Montalban“). Er schrieb eine große Anzahl von Opern, 26 Messen, Kantaten, Sinfonien, darunter die Chorsinfonie „Die Schlacht“ (1814), Kammermusik u. a., die nunmehr vergessen sind. In Josef Weigl, geboren 28. März 1766 zu Eisenstadt, † 3. Februar 1846, entschädigt die Wärme der Empfindung und die herzliche Frische des Gesanges für die Hausbackenheit, welche

[1]) Vgl. W. Frensdorf, P. Winter als Opernkomponist. 1908 (Diss.).

Digitized by Google

im allgemeinen seine Musik kennzeichnet. Auch er war ausnehmend fruchtbar; längere Zeit erhalten hat sich aber nur die gemütvolle Oper „Die Schweizerfamilie", ein liebenswürdiges, echt deutsches Liederspiel. Von Franz Gläsers (geb. 19. April 1799 zu Obergeorgenthal in Böhmen † 29. August 1861) zahlreichen Werken hat nur die Oper „Des Adlers Horst", Text von K. v. Holtei, größeren Erfolg gehabt. Die bedeutendsten Vertreter der klassischen Tradition auf dem Gebiete der Oper sind Peter Josef von Lindpaintner, geb. 8. Dezember 1791 zu Koblenz, 1819—1856 in Stuttgart, † 21. August 1856 in Nonnenhorn am Bodensee („Vampyr", „Lichtenstein"), ein durch und durch gebildeter Musiker und gediegener, in allen Zweigen sich betätigender Komponist, dem jedoch der zündende Funke der Genialität fehlte, und Franz Lachner (s. o.).

2. Rossini[1]). In der italienischen Oper war der bel canto, der Wohlklang, die Schönheit der sinnlich reizvollen Erscheinung so sehr zum herrschenden Prinzipe geworden, daß der Abbé Arnaud (1721—84) von ihnen sagen konnte: Es sind diese Opern nur „des concerts dont le drame est le prétexte".

Als die bedeutendsten Vertreter zur Zeit Mozarts sind der von Mozart leicht beeinflußte Vincenzo Righini (1756—1812), Fernando Paer (1771—1839; Opern „Camilla" 1799, „Sargino" 1803, „Leonora, ossia l'amore conjugale" 1804 [vgl. Beethovens „Fidelio"]) und der Deutsche Johann Simon Mayr[2]), geb. 14. Juni 1763 zu Mendorf in Bayern, † 2. Dezember 1845 in Bergamo,

[1]) Vgl. A. Pougin, Rossini, notes, impressions . . . 1870. — Zanolini G. Rossini, 1875. — J. Sittard, G. A. Rossini. 1882 (Samml. musf. Vortr. Nr. 47/48). — R. Gandolfi, Onoranze fiorentine a G. Rossini. 1902. — Dauriac, G. Rossini. 1906. — Briefe R.s gaben 1903 Mazzatinti und Manis heraus. Eine vollständige Liste der zahlreichen Literatur über R. an dieser Stelle zu geben, erscheint überflüssig.

[2]) Vgl. F. Alborghetti, G. Donizetti u. S. Mayr. 1875. — C. Schmidl. Cenni biogr. su G. S. Mayr. 1901. — H. Kretzschmar, Die musikgeschichtl. Bedeutung S. Mayrs. (Peters-Jahrb. 1904.) — L. Schiedermair, S. Mayr. 2 Bde. 1907, 1910. (Beiträge zur Gesch. der Oper.) Der 2. Band erschien zu spät um im Texte Berücksichtigung zu finden. Mayr's Wirken bedeutet an manchen Stellen eine Zurückwendung zu der großen Tradition der neapolitanischen Oper; in seiner oft gediegenen und reichen Harmonik zeigt sich wie in seinem Melos gelegentlich deutscher Einfluß. Auch seine Orchesterbehandlung geht über die Schablone hinaus.

Digitized by Google

der neben mehreren Oratorien über 70 Opern schrieb, zu erwähnen. Es wäre wohl die italienische Oper niemals wieder zu dem Ansehen gekommen, das sie einst besessen hatte — denn von den besten Meistern, wie Cimarosa (s. o.; „Heimliche Ehe"), Valentino Fioravanti, geb. 1764, † 1837 [„Dorfsängerinnen" [1])] bürgerte sich nur einzelnes dauernd ein —, wäre nicht dem italienischen Gesange in Rossini der Genius erstanden, dessen berückend schöne Weisen die Welt gefangennahmen und Mozart und Beethoven eine Zeitlang vergessen machten.

Gioachino Antonio Rossini wurde am 29. Februar 1792 in Pesaro, einer kleinen Landstadt in der Romagna, geboren. Der Vater war ein reisender Musikant, die Mutter Sängerin; die Bühne war die Heimat des Knaben, die Routine seine Schule. Doch erst mit 17 Jahren gewann er Liebe zur Kunst. Nach kurzem Studium, das ihn nur bis zur Beherrschung des einfachen Kontrapunktes gebracht hatte, begann Rossini seine Laufbahn als Opernkomponist 1810; im Jahre 1812 schrieb er bereits fünf Opern, im folgenden Jahre begründete „Tancred" seinen Weltruf.

Es folgten nun in ununterbrochener Reihe, meist auf Bestellung gearbeitet: „Die Italienerin in Algier", „Aureliano in Palmira"; 1816 „Il Babiere di Seviglia" (sein Meisterwerk und zugleich die strahlende Krone aller Buffoopern), „Elisabetta", „Othello", „Aschenbrödel", „Diebische Elster", „Armida", „Moses", „Richard und Zoraide", „Semiramis", „Belagerung von Korinth" usw. Nach längerer Pause erschien 1829 in Paris die große Oper „Tell".

Der Beifall, welchen das müde Europa dem süßen Sange des Schwans von Pesaro spendete, glich einem förmlichen Rausche. In Wien, wo Beethoven noch lebte und wirkte, errang der leichtblütige Melodienverschwender Triumphe, welche ein Mozart oder Beethoven sich nie hätten träumen lassen dürfen. In England verstand Rossini die reale Seite seines Schaffens besser als einst Haydn zu nutzen. 1823 kam er nach Paris, und als er das Ende seiner unumschränkten Weltherrschaft, die etwa von 1817 bis 1830 währte, gekommen sah, verzichtete er kluger Weise auf weiteres Schaffen und lebte in behaglicher Ruhe auf seinem Landgute zu Passy bei

[1]) Neudruck von W. Kleefeld.

Digitized by Google

Paris. Dort starb er am 13. November 1868. Als künstlerisches Vermächtnis hinterließ er ein „Requiem".

Wie einst Spontini von dem kriegerischen Geiste des napoleonischen Kaiserreiches getragen und gehoben worden war, so verdankte auch Rossini seinen Weltruf nicht bloß dem musikalischen Werte seiner Opern, sondern sehr wesentlich auch der Zeitstimmung der Restauration, für welche seine Kunst der entsprechende musikalische Ausdruck war. Rossini war gar wohl imstande, im strengen Stile zu komponieren, wenn er wollte. Aber er richtete sich mit Absicht nach den Sängern und nach dem Publikum, so wie es war. Den Sängern und Sängerinnen schrieb er jeden Ton vor, wählte aber dafür die ihnen geläufigen und bei ihnen beliebten Gänge und Fioriturен. Dabei erwies er sich als ein Mann von größter Routine. Mit genauer Kenntnis der Bedürfnisse der Sänger und der Wünsche des Publikums verband er eine wirklich geniale Begabung: die reiche, unerschöpfliche Erfindungskraft des Melodikers und den feinen Sinn für Wohlklang und abgerundete Form. — Bedeutende Erfolge errang auch der im besten Alter dahingeraffte Vincenzo Bellini[1]), geb. 1. November 1801 in Catania, † 24. September 1835 in Puteaux bei Paris, dessen Kunst edle, nur oft gar zu weiche Melodik, Einfachheit der Harmonie und diskrete Instrumentation charakterisieren, während er an Originalität und Erfindung hinter Rossini zurücksteht („Bianca e Fernando", „Il Pirata", „La straniera", „La sonnambula", „Montecchi e Capuleti", „Norma" [1831; sein bestes, sorgfältiger als die andern Opern gearbeitetes Werk], „Beatrice di Tenda", „Puritaner"). Außerordentlich fruchtbar war Gaetano Donizetti[2]), geb. 29. November 1797 zu Bergamo, † 8. April 1848 in Geistesumnachtung, der etwa 70 Opern nach dem von Rossini gegebenen Vorbilde komponierte, eine Zeitlang das italienische Theater beherrschte und sich durch gefällige Melodik, weniger durch Sorgfalt und Strenge der Arbeit, auszeichnet („Der Liebestrank" 1832, Neuausgabe von F. Mottl, „Lucia di Lammermoor" 1835,

[1]) Florino, Bellini, memorie e lettere. Neapel 1885. — Ant. Amore Bellini. 2 Bde. 1892, 1894.

[2]) Vgl. F. Alborghetti, G. D. e S. Mayr. 1875. — E. C. Vernon, Contributo ad una biografia di G. D. 1896. — Derselbe, Le opere di G. D. 1897. — A. Cametti, D. a Roma. 1907. — Andere Werke über ihn siehe in Riemanns Lexikon.

Digitized by Google

„Marie, die Tochter des Regiments“ 1839, „Die Favoritin“, „Lucrezia Borgia“, „Don Pasquale“ 1842, Neuausgabe mit Text von O. J. Bierbaum durch W. Kleefeld). Ebenso fruchtbar war Giuseppe Saverio Raffaelo Mercadante (geboren 26. Juni 1797, † 14. Dez. 1870 in Altamura bei Neapel), der ein Schüler Zingarellis in Neapel war und neben Orchesterwerken („Il lamento dell' Arabo“, „Il lamento del bardo“, ferner „Omaggi“, d. h. Trauersinfonien auf berühmte italienische Meister) gegen 20 Messen, Kantaten, Psalmen, 60 Opern („Elisa e Claudio“, „J. Normanni a Parigi“, „Ismailia“, „Il giuramento“) und viele kleinere Sachen schrieb. Seine Popularität hat freilich die Grenzen Italiens, wo er gefeiert war, nicht überschritten. Der Geschmack war in Deutschland und Frankreich ein anderer geworden, neue, ernstere Bestrebungen waren hervorgetretren. Neben diesen konnte zwar die italienische Oper immer noch bestehen, aber ihre Alleinherrschaft war vorüber.

3. Die romantische Oper[1]). Als die Vorläufer der Romantiker auf dem Gebiete der Oper sind die Meister zu betrachten, in deren Werken teils nationale Klänge und volkstümliche Elemente durchbrechen, teils das Streben, die Musik der Poesie dienstbar zu machen, sich geltend macht. Dies ist der Fall bei Johann Rud. Zumsteeg[2]), (geb. 10. Januar 1760 zu Sachsenflur, † 27. Januar 1802 als Hofkapellmeister in Stuttgart), dem Jugendfreunde Schillers. Seine Balladen zeigen ein feines Verständnis für die poetische Seite der Tonkunst und weisen auf Löwe und Schubert hin. In der Oper („Das tatarische Gesetz“, „Armida“, „Tamira“, „Elbondokani“, Musik zu Schillers „Räubern“, zu „Hamlet“, „Macbeth“ usw.) ist er durch die volkstümlich gewordene „Geisterinsel“ ein Vorläufer der Romantiker. — Weniger durch Schwung der Phantasie als durch echt volkstümliche, aus dem frischen Quell des Volksliedes geschöpfte Melodie, durch anmutigen und gemütvollen Gesang und prächtigen Humor ausgezeichnet ist Gustav Albert Lortzing[3]), geb.

[1]) Zur Vorgeschichte der romantischen Oper sei insbesondere auf H. Riemanns Darstellung (Geschichte der Musik seit Beethoven. 1901) verwiesen.

[2]) Vgl. Zumsteeg, Joh. Rud. Seine kurze Biographie und ästherische Darstellung seiner Werke. Erfurt 1810. — L. Landshoff, J. R. Zumsteeg. 1902.

[3]) Vgl. die Biographien von Ph. Düringer (1851), H. Wittmann (1889), G. R. Kruse (1899 in Reimanns „Ber. Musiker“). — R. Bürner, Lortzing in Detmold. 1900. — Ausgabe der Briefe durch Kruse. 1902.

Digitized by Google

23. Oktober 1803 in Berlin, † 21. Januar 1851 daselbst, der treffliche Meister der deutschen Spieloper, volkstümlich durch und durch, gesund in jeder Note, ein Deutscher ohne Falsch, wenn auch nicht eben genial und zuweilen etwas hausbacken, was man über der herzlichen Frische seiner Musik gern vergißt. [Hauptwerke: „Ali Pascha von Janina", (1824); „Der Pole und sein Kind", „Die beiden Schützen" (1835); „Zar und Zimmermann" (1837); „H. Sachs" (1840); „Casanova" (1841); „Der Wildschütz" (1842); „Undine" (1845); „Der Waffenschmied" (1846); „Zum Großadmiral" (1847; „Die Rolandsknappen" (1849); „Die Opernprobe"; „Regina" (Text überarbeitet von A. L'Arronge, 1899 aufgeführt). Das Oratorium „Die Himmelfahrt Christi"; Freimaurer Lieder; Instrumentalwerke.]

Die deutschen Romantiker gingen mit Bewußtsein darauf aus, der welschen Oper eine national-deutsche gegenüberzustellen, an Beethovens „Fidelio" und Mozarts „Zauberflöte" anzuknüpfen. Für sie kam es wesentlich auf den Stoff an, der dann von selbst eine eigenartige Musik bedingte.

Einen grunddeutschen Ton schlug Spohr in seinem „Faust" an. Zu sehr in der strengen Schulfessel befangen, vermochte er sich jedoch in der Oper nicht zu dauernder Volkstümlichkeit zu erheben; „Jessonda", ein Werk, dessen Musik den märchenhaften Glanz des Orients ausstrahlt, liegt dem heutigen Bewußtsein zu fern, um auf andere als gebildete, mit Literatur und Geschichte vertraute Kenner einen nachhaltigen Zauber auszuüben.

Dagegen war Weber dazu geboren, den Geist der Freiheitskriege und die ganze Keckheit der romantischen Richtung in Tönen auszudrücken. Denn Weber war durch das Leben geschult worden, seine Künstlerfahrten hatten ihn nicht, wie Spohr, bloß mit dem Publikum der Konzertsäle, vielmehr mit dem Volke selbst bekannt gemacht; sein Sinn war offen für alle Eindrücke, für alle Bedürfnisse, war voll von Sympathie für alles, was das Volk bewegte, sein Geist war vielseitig in Anspruch genommen. Da, wo es mehr auf das feine Gefühl und auf die Geistesbildung überhaupt ankommt als auf die musikalische Handwerksfertigkeit, gelang es ihm immer. Seine Lieder „Mein Schatz der ist auf die Wanderschaft hin", „Schlaf, Herzenssöhnchen", „Leier und Schwert" trafen das Volk im Herzen; es waren, trotz einzelner romantisch-manierierter Wen-

Digitized by Google

dungen, echte, wahre, herzliche Volkslieder, in welchen Wort und Ton in eins aufgegangen erscheint. Recht eine Perlenschnur von Volksliedern, welche aufs glücklichste den Ton und die Beleuchtung des sonnigen Landes am Ebro, so wie die Romantiker von ihm träumten, getroffen haben, ist das Schauspiel „Preciosa“. Das deutsche Volk fühlte die Wahrheit der Waldstimmung auch aus der spanischen Verkleidung heraus: die Lieder schlugen durch. Aber ins Schwarze hat erst der „Freischütz“ getroffen. Der deutsche Waldeszauber, die Keuschheit deutscher Liebe, das Leben und Treiben des Volkes tönt uns hier in Weisen von unnachahmlicher Frische, Volkstümlichkeit und kräftiger Herzlichkeit entgegen. Er ist ein echtes lyrisches Volksstück, das, wenn man es der melodramatischen Elemente entkleidet, dem echt deutschen Liederspiele nicht ferne steht. Nicht weil der Freischütz eine romantische Oper ist, sondern weil darin gerade das grunddeutsche Volksgefühl, aus dem die Romantik ursprünglich hervorgewachsen war, Klang geworden ist, weil das Volk in jedem Tone den eigenen Herzschlag spürte, deswegen gewann das Werk seinen ungeheuren Erfolg, eine so großartige Popularität, wie sie sonst noch nie eine Oper errungen hat. Zu dem echt volkstümlichen Grundtone, der trefflich entworfenen Handlung[1]), der Wahrhaftigkeit und Natürlichkeit der Typen des deutschen Volkslebens, die auf einmal an die Stelle der „Sängerschablonen“ treten, kommt die Meisterschaft der dramatischen Charakteristik, vermöge welcher Gestalt und Handlung mit einer Treue und Schärfe musikalisch gezeichnet sind, wie es noch nicht dagewesen war. Hier kam Weber die Meisterschaft in der Farbengebung, die ihm eignete, zugute. Die anheimelnde Farbenfrische, die schroffe Gegenüberstellung der Gegensätze, die Mannigfaltigkeit der Klangmischungen: hier beim Drama tat das alles seine Wirkung. Der „Freischütz“ ist die erste eigentliche Volksoper der Deutschen seit der „Zauberflöte“ und dem „Fidelio“.

Auf den „Freischütz“, das echteste Volksstück, kam eine romantische Literaturoper: „Euryanthe“ (für Wien 1823). Die Musik ist vortrefflich, schwungvoll, geistreich und höchst charakteristisch; aber der Ideenkreis ist nicht volkstümlich, sondern einseitig romantisch. Die Musik sank durch den Text in der Liebe des Publikums. Der „Euryanthe“ erging es wie Spohrs „Faust“. Glücklicher war der Wurf,

[1]) Vgl. über den Stoff Ambros' „Bunte Blätter“ (s. o.).

Digitized by Google

den Weber mit dem „Oberon" tat; das liebliche Kolorit, die liedförmige Abrundung im Detail, die leichtere Begleitung des Orchesters bahnten dem „Märchen" überall den Weg[1]).

Unter Webers Nachfolgern gelang Heinrich Marschner[2]), geb. zu Zittau 16. August 1795, † zu Hannover 14. Dezember 1861, vermöge seines kräftigen Realismus das Düstere, das Schauerliche und der bittere Humor („Vampyr" 1828, „Templer und Jüdin" 1829, „Hans Heiling" 1833), wogegen ihn an echter Volkstümlichkeit, wenn auch nicht an dramatischer Kraft und Charakteristik, der liederreiche Conradin Kreutzer[3]), geb. 22. November 1780 zu Meßkirch in Baden, † 14. Dez. 1849 zu Riga, weit überragt. Der „Verschwender" (Kreutzer schrieb die Musik zu Raimunds unsterblichem Werke 1833) ist ein Volksstück von bester Art, voll Gesundheit und Wahrheit, Kreutzers „Preciosa"; das „Nachtlager von Granada" (Wien 1834) ist sein „Freischütz", von diesem aber abstehend so weit, als das Genie zweiten Ranges von dem des ersten. Die gesunde Frische und der deutsche, gemütvolle Grundton reihen auch dieses Werk den besten seiner Zeit an[4]). Mehr in die Nähe Webers gehört[5]) Julius Benedict, geboren 24. Dezember 1804 in Stuttgart, † zu London 5. Juni 1885, erst in Neapel, dann in Wien und seit 1835 in London („Der Alte vom Berge", „Die Bräute von Venedig", „Der Zigeunerin Warnung", „Die Rose von Erie";

---

1) Und heute? Auch in bezug auf Webers Verhältnis zur deutschen Bühne der Gegenwart kann man nichts anderes als ein Klagelied anstimmen.

2) Vgl. die Biographien von M. E. Wittmann (1897) und G. Münzer (1901 in Reimanns „Ber. Musiker"), ferner: G. Fischer, Musik in Hannover 1903. — F. L. Klötzer, H. M.s Schul- und Chorzeit. 1906 (Zittauer Schulprogramm). — La Mara, Klassisches und Romantisches aus der Tonwelt (Briefe). — Briefe an E. Devrient veröffentlichte Jos. Kürschner („D. Rundschau" 1897).

3) Vgl. W. Riehl, Musikal. Charakterköpfe. I.

4) Dem Herausgeber scheint diese Würdigung Kreutzers doch um einige Striche zu günstig zu sein. Mag man Kreutzer eine gewisse Erfindungskraft als Melodiker nicht absprechen, in die Tiefe geht seine Weise nicht, und vom Dramatiker hatte er gar nichts. Von K.s übrigen Werken seien genannt: das Singspiel „Jery und Bätely", die großen Opern „Konradin von Schwaben", „Libussa", „Melusine" (Grillparzer). Seine Instrumentalkompositionen und Lieder sind heute verschollen, von seinen Männerquartetten lebt noch manches, wie „Der Tag des Herrn", „Die Kapelle", ein Verdienst wohl ebenso des Dichters wie des Tonsetzers.

5) Allenfalls seinen Absichten, nicht seinen Leistungen nach.

Digitized by Google

Kantaten u. a.); näher bei Kreutzer steht der schwäbische Komponist Gustav Pressel, geb. zu Tübingen 11. Juni 1827, † zu Berlin 30. Juli 1890 („Die St. Johannisnacht", „Der Schneider von Ulm").

Zu den Romantikern sind zu stellen der auch als Dichter und Zeichner bekannte, liebenswürdige und nicht unoriginelle Franz v. Holstein, geb. 16. Februar 1826 zu Braunschweig, † 22. Mai 1878 zu Leipzig („Der Heideschacht", „Der Erbe von Morley", „Die Hochländer"); Victor Neßler, geb. 1841, † 1890 („Der Rattenfänger von Hameln", „Der wilde Jäger", „Der Trompeter von Säkkingen"), dessen Entwicklungsgang sich in absteigender Linie bewegte, so daß sein heute immer noch zugkräftiger „Trompeter" als eine bloße Spekulation auf den seichtesten Allgemeingeschmack erscheint; Robert Emmerich, geb. 1836, † 1891 („Der Schwedensee", „Van Dyck", „Askanio"; er schrieb auch schöne Lieder und einiges an Instrumentalmusik); Richard Wüerst (1824—81) („Der Rotmantel", „Vineta", „Der Stern von Turan", „Faublas" usw.; auch Sinfonien, Streichquartette u. a. m.).

In Frankreich schlug den nationalen Ton mit großem Erfolge zuerst wieder der liebenswürdige, geistreiche Boieldieu[1]) an, ein Schüler Cherubinis, geb. 16. Dezember 1775 zu Rouen, † 8. Okt. 1834 zu Jarcy bei Paris. An Mozart und der italienischen Oper hatte er die leichte, elegante Melodiebildung und bei dem strengen Organisten Broche das sorgfältige Arbeiten gelernt, an der von ihm zuerst bevorzugten Operette und der Romanze, die er im Beginne seiner Tätigkeit mit Vorliebe pflegte, den volkstümlichen Ton. Von Boildieus Opern seien genannt: „La fille coupable", „Les deux lettres", „La famille Suisse", „Kalif von Bagdad" (1880), „Ma tante Aurore" (1803), „Johann von Paris" (1812), „Rotkäppchen" (1818), „Die weiße Dame" (1825), sein Meisterwerk: gediegene Arbeit, reiche Erfindungskraft, liebenswürdige Zeichnung und feine, geistreiche Charakteristik neben herzlich wahrer Volkstümlichkeit haben mit Recht dieses Werk, das nirgends über sich selbst hinausstrebt, in der Beschränkung aber die volle Meisterschaft beweist, in der ganzen Welt eingebürgert.

[1]) A. Pougin, Boieldieu, sa vie et ses œuvres. Paris 1875. — E. Duval, Boieldieu, notes et fragments inédits. 1883.

Digitized by Google

4. Die große historische Oper. In der Romantik lag das doppelte Bestreben, sich vor der Gegenwart in die Vergangenheit des eigenen Volkes zu flüchten, wie sie uns in Geschichte, Sage und Dichtung entgegenleuchtet, in dieser Vergangenheit das nationale Selbstgefühl zurückzugewinnen und es im Volke wieder zu wecken. Über der Versenkung in die ferne Vorzeit verlor man jedoch leicht den Boden der Wirklichkeit und die lebendige Fühlung mit der Gegenwart, auf die man doch wirken wollte. Sollte die romantische Oper nicht bloße Literaturoper werden, sondern, wie das die Romantiker anstrebten, als ein wichtiger Faktor das Volksbewußtsein mitbestimmen helfen, so mußte man Stoffe wählen, welche im Gewande der Sage oder Geschichte das behandelten, was die Gegenwart bewegte.

Den glücklichen Wurf tat Daniel François Esprit Auber[1]), geb. zu Caen 29. Jan. 1782, † 12. Mai 1871 zu Paris, mit der „Stummen von Portici". Er war ursprünglich zum Kaufmanne bestimmt, ging aber später zur Tonkunst über und machte unter Cherubini gründliche Studien. Während Boieldieu mehr das Volkstümliche vertrat, die französische Lustspieloper schuf und durch sein gemütvolles Wesen besonders uns Deutsche anspricht, pflegte Auber zunächst das Salonmäßige, die Konversationsoper. Er imponiert und überrascht durch geistreiche Erfindung, feine und witzige Einfälle. Er gefiel, weil er sich an die Pariser Gesellschaft wandte, so wie sie war. Ihr sagte auch die pikante Frivolität, die bei ihm zuweilen hervorblitzt, zu. Insbesondere charakterisiert Auber die meisterhafte Behandlung der Gegensätze, vermöge deren er im Komischen prächtige Wirkungen erzielt („La bergère châtelaine" 1820, „Der Schnee" 1822, „Fra Diavolo" 1830, „Gustav III., „Feensee", „Der schwarze Domino", „Des Teufels Anteil" usw. usw.). Die Pariser Gesellschaft bekam jedoch wieder einmal das ruhige Salonleben satt: es gährte im politischen Leben gewaltig, und Auber wurde mit einem Male der Held und Verkündiger des Sturmes durch die „Stumme von Portici" (22. Februar 1828), die in Belgien 1830 geradezu das Signal zur Revolution gab. Die Gegensätze werden hier in der Musik ins Grelle gesteigert, die Rhythmen verschärft, so daß die Musik wildleidenschaftlichen, aufregenden Charakter erhält. Was sie

[1]) Vgl. die Biographie A. Pougins. Paris 1873.

Digitized by Google

an realistischer Farbe und drastischer Kraft gewinnt, verliert sie freilich an idealer Schönheit und feinem Maße.

Die Julirevolution ging vorüber. In der Revolutionsoper sah man jetzt nur noch die realistische Ausnutzung der Situation; diese wurde nunmehr das Ideal, welchem an der großen Oper in Paris nachgeeifert wurde. Man gab die künstlerische Einheit, das musikalische Maß, das wahrhafte Pathos dran und schrieb nur noch für die Wirkung auf die Masse. In der Literatur vertrat diese nur auf den Effekt und die Pointe gerichtete Strömung die französische Neuromantik, voran Victor Hugo mit seinem Kultus des Schauerlich-Grausigen, Romantisch-Wilden, Ungeheuerlichen und Sonderbaren. Die Oper fand ihren Dichter in Scribe.

Sie wendet sich an das sensationsbedürftige Publikum, sie will nicht irgendwelche edlen oder unedlen Leidenschaften erregen, sondern bloß noch ergötzen, spannen, schrecken oder unterhalten um jeden Preis. Diese historische Situationsoper, der es bei allen einzelnen Schönheiten und Feinheiten, die sich in ihr finden mögen, vor allem an Idealität und Geistigkeit fehlt, vertritt am glänzendsten und aufrichtigsten Meyerbeer neben Größen zweiten Ranges, wie Louis Hérold[1]), geb. 28. Jan. 1791, † 19. Jan. 1833 zu Paris („Marie", „Zampa") und Ad. Adam[2]), Sohn des vortrefflichen deutschen Musikpädagogen Johann Ludwig Adam (1758—1848), der am 24. Juli 1803 zu Paris geboren wurde und am 3. Mai 1856 ebenda starb; er bezeichnet mit der den Stil seines Lehrers Boieldieu nicht gerade glücklich nachahmenden komischen Oper „Der Postillon von Lonjumeau" den kaum noch zu überbietenden Tiefstand der ganzen Gattung. Der fein berechnende, des Erfolges allezeit sichere, reichbegabte Eklektiker Giacomo Meyerbeer[3]), geb. 5. Sept. 1791 in Berlin, seit 1827 in Paris, † 2. Mai 1864, der erst bei Zelter und dann bei dem Abbé Vogler eine strenge Schule durchgemacht, in Italien die flüssige Kantilene, in Frankreich das Gefühl für packende Rhythmik erworben hatte und damit eine eminente Kunstfertigkeit in der Instrumentation, ein feines Verständnis für die Abwägung und Berechnung der

[1]) Vgl. A. Pougin, L. Hérold. 1906.

[2]) Vgl. A. Pougin, Ad. Adam. 1876. — Die Aufsätze A.s erschienen in zwei Bänden als „Souvenirs d'un musicien". 2. Aufl. 1871.

[3]) Biographien schrieben: A. de Lassalle (1864), A. Pougin (1864), H. Blaze de Bury (1865), H. Mendel (1868), J. Weber (1898).

Digitized by Google

Wirkung und eingehende Bühnenkenntnis verband. Seine Opernwerke (neben der vortrefflich gelungenen Musik zu „Struensee", einer Tragödie seines Bruders Michael Beer, einiger Instrumentalmusik und Kantaten sind zu nennen: „Robert der Teufel" 1831, „Die Hugenotten" 1836, „Der Prophet" 1849, „Nordstern", „Dinorah" 1859, „Afrikanerin"; zuerst 1865 aufgeführt) sind nicht *eigentliche* „Dramen", sondern großartige, mit überraschender *Virtuosität* entworfene, mit Farbenpracht ausgestattete musikalische Bilder voll treffender Charakteristik und reich an Einzelschönheiten, aber ohne Idealität und tiefere künstlerische Bedeutung. Entwickelungsgeschichtlich hat Meyerbeers Lebenswerk die Bedeutung, daß Richard Wagner in seinem „Rienzi" an dasselbe anknüpft, es jedoch im „Fliegenden Holländer" bereits wieder überwindet.

Den Spuren Meyerbeers folgte in Frankreich Jacques Fromental Elie Halévy, geb. 27. Mai 1799 in Paris, † daselbst 17. März 1862, der in der „Jüdin" (1835) ein großes, selbständiges Talent geoffenbart hatte, sich aber durch „Die Hugenotten" bestimmen ließ, Meyerbeers Stil zum Muster zu nehmen, ohne diesen, ja ohne die in der „Jüdin" gewonnene Höhe wieder zu erreichen. Im Unterschiede von Meyerbeer charakterisiert ihn eine gewisse Vorliebe zum Grellen und Schroffen; er ist darin der echte Neuromantiker. („Le dillettante d' Avignon"; „Attendre et courir". „La langue musicale"; „L' éclair", ein feines und frisches Werk aus dem Jahre der Entstehung der „Jüdin"; „La reine de Chypre"; „Les mousquetaires de la reine usw.; außerdem Kantaten, Männerchöre u. a. m.)

An die französische Oper der Auber-Meyerbeerschen Epoche schloß sich der Deutsche Friedrich von Flotow[1]), geb. 27. April 1812 auf Rentendorf in Mecklenburg, † 24. Januar 1883 in Darmstadt, an, der seine musikalische Ausbildung in Paris unter Reicha erhalten hatte. In seinen Meisterwerken („Stradella" 1844, „Martha" 1847) verbindet er Frische der Erfindung, graziöse Rhythmik und fließende Melodik mit nobler, feingeglätteter Instrumentation und

[1]) Vgl. Fr. v. Flotows Leben. Von seiner Witwe. 1892. — Der Herausgeber bekennt, in seinem Urteile über Fl. keineswegs mit dem Verfasser übereinzustimmen, schließt sich vielmehr im wesentlichen den Ausführungen Riehls in dessen „Musikal. Charakterbildern" I. an.

Digitized by Google

volkstümlicher Kantilene, so daß er zwischen den deutschen Romantikern (Kreutzer, Lortzing) und den französischen Neuromantikern in die Mitte zu stehen kommt.

Der Mangel an Idealität drückte die Meyerbeersche Oper zum reinen Sinnenschaustücke herab, an welchem das allein Genießbare die Musik war. Sollte die Oper, die dadurch in der Meinung der ernsteren Geister verloren hatte, wieder als ein berechtigtes Kunstwerk zur Geltung kommen, so mußte ein idealer belebender Hauch über diese realistische Musik kommen. Nur dann konnte sie wieder eine Volksoper im guten Sinne werden.

Eine Hinwendung zum Idealen zeigt der in Meyerbeers Schule groß gewordene Charles François Gounod[1]), geb. 17. Juni 1818 zu Paris, † 17. Okt. 1893 daselbst, Schüler des Konservatoriums, 1838 in Rom, später in Wien, dann Organist in Paris, 1870 Chorleiter in London, 1875 wieder in Paris (Hauptwerke die Opern: „Margarete", „Roméo et Juliette", „Polyeukte", „Der Tribut von Zamora"[2]); die Oratorien: „Die Erlösung", „Mors et vita"; Messen, Kantaten, Instrumentalmusik usw.), ohne daß er jedoch imstande wäre, sich von den Fesseln der Meyerbeerschen Schule ganz freizumachen, wenngleich er in einzelnen Zügen an die deutschen Romantiker und in bezug auf reine Harmonik und darauf, daß er zuweilen den Schwerpunkt der musikalischen Gestaltung ins Orchester verlegt, an Richard Wagner gemahnt, mit dem seine Technik, als Ganzes genommen, freilich wenig gemein hat. Warme, oft glühende Empfindung, schwellende Sinnlichkeit und derber Realismus in Kolorit und Zeichnung charakterisieren ihn als Franzosen. Daß er Besseres will, zeigt die Wahl seiner Textbücher, wenn es ihm gleich nur selten gelungen ist, mit der Musik die Idealität seiner Stoffe zu erreichen. Ähnliches versuchen Charles Louis Ambroise Thomas, geb. 5. August 1811 in Metz, † 12. Februar 1896 zu Paris als Direktor des Konservatoriums („Psyche" 1871, „Mignon"

[1]) Vgl. die bis 1859 reichende Autobiographie. Herausg. von G. Weldon (1875). — G.s Mémoires d'un artiste (deutsch von E. Bräuer. 1896). — Biographien schrieben: L. Pagnerre (1890), P. Voß (1895), Th. Dubois (1890), Imbert (1897). Vgl. auch C. St. Saëns, Ch. Gounod et le Don Juan de Mozart. 1894.

[2]) Eine nach Molière's Lustspiel gearbeitete Oper „Der Arzt wider Willen" wurde 1910 mit Erfolg in Berlin aufgeführt.

Digitized by Google

1866, „Hamlet“ 1868), dessen Schüler Jules Massenet (s. o. „Le roi de Lahore“, „Herodias“, „Cid“, „Thaïs“, „Ariane“, „Werther“, „Le portrait de Manon“, „Le jongleur de Notre Dame“, „Thereſe“ usw.) und der geniale George Bizet[1]), geb. 25. Oktober 1838 zu Paris, † 3. Juni 1875 zu Bougival bei Paris. Bizet war Schüler von A. F. Marmontel (1816—1898) im Klavierspiele, von Zimmermann in der Harmonie und von Halévy in der Kompoſition. Er gewann 1857 den Römerpreis, für den er ſeinen „Don Procopio“ ſchrieb, und führte u. a. 1863 ſeine große Oper „Les pêcheurs de perles“ auf, mit der er ſich Wagners Bahnen näherte, ein Streben das ihm das Publikum entfremdete. Es folgten die einaktige Oper „Djamileh“ (1872), die hübſchen, graziöſen und pikanten Suiten „L'Arlésienne“, „Roma“, „Jeux d'enfance“ und einige Sinfonien. 1875 erſchien Bizets Meiſterwerk, die an glühenden Melodien, packenden Rhythmen und blendendem Kolorit reiche „Carmen“, in der allerlei Ausdrucksmittel der großen Oper und der Operette einen mit Rückſicht auf den Stoff des Werkes keineswegs zu verwerfenden Bund miteinander eingehen.

5. Richard Wagners Muſikdrama[2]). Das Ideal, für das Richard Wagner mit beiſpielloſer Energie gekämpft und deſſen Verwirklichung er mit rieſenhafter Kraft durchgeſetzt hat, iſt ebenſo das Ergebnis kritiſcher Reflexion wie die Frucht künſtleriſcher Erfahrung. Es iſt die Errungenſchaft ſeines Lebens.

[1]) Biographien des Meiſters ſchrieben: E. Galabert (1877), Th. Pigot (1886), C. Bellaige (1891), A. Weißmann (in R. Strauß' „Muſik“ 1907).

[2]) R. Wagners Werke. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — Deſſelben geſammelte Schriften und Dichtungen. Neue Ausgabe in zehn Bänden (Fritzſch). 4. Aufl. Leipzig 1907. — Deſſelben nachgelaſſene Schriften und Dichtungen. Leipzig 1895. — Deſſelben Entwürfe, Gedanken, Fragmente. Leipzig 1885. 2. Aufl. 1902. Ausgabe der „Gedichte“ ebenda 1905. — E. Kaſtner, Briefe R. Wagners an ſeine Zeitgenoſſen 1830—1883. Berlin 1897. — Briefwechſel zwiſchen Wagner und Liſzt. 2 Bde. 1887. — Wagners Briefe an Theodor Uhlig, Wilhelm Fiſcher, Heinrich Heine. Leipzig 1888. — Wagners Briefe an Auguſt Roeckel. Leipzig 1894. — 15 Briefe, herausg. von E. Wille. 2. Aufl. 1908. — Briefe an E. Heckel. 1898. — Briefe an M. Weſendonck. 1904. Briefe an O. Weſendonck. 1905. Familienbriefe (W. Golther) 1906. — Bayreuther Briefe (Glaſenapp) 1907. — Wagners Briefe an Minna Wagner, 1908, u. a. m. — L. Nohl, Richard Wagner, ſein Leben und Wirken. München 1869. — A. Jullien, R. Wagner. Sa vie et ses œuvres. Paris 1886. — C. Fr. Glaſenapp, Das Leben Richard Wagners (3. Aufl. der Biogr. von 1876 ff.). Leipzig. I. 1894, II. 1896, III. 1, 1904. — H. T. Finck, Wagner und ſeine

Digitized by Google

Wilhelm Richard Wagner wurde zu Leipzig am 22. Mai 1813 als Sohn des Polizeiaktuars Friedrich Wagner geboren. Nach dessen Tode heiratete die Mutter den Schauspieler Ludwig Geyer († 30. September 1821). Wagner kam nach Dresden, besuchte die dortige Kreuzschule, später die Nikolaischule zu Leipzig, wohin seine Mutter zurückgekehrt war. Das Anhören der Beethovenschen Sinfonien, die im Gewandhause zu Leipzig in der denkbar besten Ausführung vor seine jugendliche Phantasie traten, weckte in ihm den Wunsch, sich der Tonkunst zu widmen.

Mit 18 Jahren bezog er die Universität, wo er die Romantik des deutschen Studentenlebens mit voller Gewalt auf sich wirken ließ und dem Einflusse des literarischen Jungdeutschlands unterlag. Erst jetzt machte er geregelte Musikstudien. Der Kantor Weinlig (Christian Theodor, geb. 1780 zu Dresden, 1823 Kantor an der Thomasschule zu Leipzig, † 7. März 1842 daselbst), dessen Leitung sich Wagner anvertraute, gewöhnte ihn an gründliches Arbeiten und gab seinem musikalischen Streben festen Grund und heilsame Zucht[1]. Eine Oper „Die Feen“[2] (1833) war die praktische Frucht. Ihr folgte 1834 „Das Liebesverbot“[3]. Die Musik dieser Opern war

Werke. Deutsch von G. v. Skal. Breslau 1896. — H. St. Chamberlain, Richard Wagner. München 1897. — W. Weißheimer, Erlebnisse mit Rich. Wagner u. a. Stuttgart 1898. — Ed. Schuré, Le drame musical. 5. Aufl. 1903. — Ernst, L'œuvre de R. Wagner. 1893. — E. Newman, A study of Wagner. 1899. — H. Lichtenberger, R. Wagner, poète et penseur. 2. Aufl. 1901. — H. Bulthaupt, Dramaturgie der Oper. (Bd. 2.) 1902. — N. Österlein, Katalog einer Wagnerbibliothek. 4 Bde. 1882—95. — M. Koch, R. Wagner. 1907. — R. Bürkner, R. Wagner. 3. Aufl. 1908. — Das zur historischen Würdigung Wagners grundlegende Werk wurde durch Guido Adler 1905 herausgegeben. — Eine ausführliche Bibliographie der ins kaum noch Übersehbare anschwellenden Wagnerliteratur ist hier zu geben unmöglich. Von den Zeitschriften sind an dieser Stelle insbesondere zu nennen die „Bayreuther Blätter“. — Andres siehe in Riemanns Lexikon.

[1] Um die Anfänge des Dramatikers Wagner kennen zu lernen, ist es notwendig, auch die frühen, nicht für die Bühne bestimmten Werke Wagners zu studieren, die an und für sich freilich nichts übermäßig Reizvolles enthalten, aber bedeutungsvoll durch einzelne dramatisch schlagfertig gestaltete Wendungen (Rezitative z. B.) sind: Klaviersonate in B (op. 1), Polonaise (op. 2), Fantasie in Fis-moll, ein Streichquartett und vier Ouvertüren (Breitkopf & Härtel); Opern-Skizze „Die Hochzeit“.

[2] Nach Gozzis „Die Frau als Schlange“. Aufführung 1888 in München.

[3] Nach Shakespeares „Maß für Maß“. 1836 in Magdeburg ohne Erfolg gegeben. Eine Analyse des Werkes schrieb E. Istel („Die Musik“ VIII).

Digitized by Google

nach Wagners eigener Erklärung „nur der Reflex der Einflüsse der modernen französischen und selbst italienischen Oper auf sein heftig sinnlich erregtes Empfindungsvermögen".

Mit dem Jahre 1834 betrat Wagner die praktische Musikerlaufbahn als Kapellmeister zu Magdeburg; 1836 ging er in gleicher Eigenschaft nach Königsberg. Eine übereilte Ehe mit der Schauspielerin Minna Planer (geb. 5. September 1809 zu Óderan, † 21. Januar 1866 zu Dresden), die ihm den ganzen Jammer einer gedrückten Existenz zu kosten gab, weckte in ihm den verzehrenden Wunsch, durch eine künstlerische Großtat aus der Erbärmlichkeit und Kleinheit seiner Verhältnisse herauszukommen. So konzentrierte Wagner sich, nachdem er eine Neujahrskantate und Musik zu Gleichs „Berggeist" komponiert hatte, mit aller Energie und nahm, angeregt durch Bulwers Roman „Rienzi", den Plan zu einer großen Oper „Rienzi" mit vollem Ernste auf. Er verfolgte dies Ziel auch, nachdem er in Riga, woselbst das Theater der Leitung K. v. Holteis unterstellt worden war, eine neue Stellung erhalten, und diese Stellung ihn zur Komposition der Ouvertüren zu „Kolumbus" von Apel und „Rule Britannia" veranlaßt hatte.

„Die große Oper mit all ihrer szenischen und musikalischen Pracht, ihrer effektreichen, musikalisch-massenhaften Leidenschaftlichkeit stand vor mir; und sie nicht etwa bloß nachahmen, sondern mit rückhaltloser Verschwendung nach allen ihren bisherigen Erscheinungen sie überbieten, das wollte mein künstlerischer Ehrgeiz."

Nach Beendigung der beiden ersten Akte des „Rienzi" riß sich Wagner, durch Holteis Niederlegung der Direktion brotlos geworden, aus den ärmlichen Verhältnissen in Riga los und eilte, kühn dem Schicksal Trotz bietend, nach Paris. Dort allein hoffte er, wie einst Gluck, großen Sinn und große Verhältnisse zu finden. Er kannte keinen Menschen daselbst, er ging, ein echter Idealist, im Vertrauen auf die eigene Kraft und auf seinen „Rienzi".

Die lange und stürmische Seereise über London nach Boulogne sur mer, wo Wagner Meyerbeer kennen lernte, rief die Gestalt des „Fliegenden Holländers", die schon früher bei der Lektüre Heines einen tiefen Eindruck auf ihn gemacht hatte, in seine Erinnerung. „An meiner eigenen Lage gewann er Seelenkraft, an den Stürmen, den Wasserwogen, dem nordischen Felsenstrande und dem Schiffsgetreibe gewann er Physiognomie und Farbe."

Digitized by Google

Meyerbeer lernte die vollendeten Akte des „Rienzi“ kennen und sagte Wagner seine Unterstützung in Paris zu. „Mit sehr wenig Geld, aber den besten Hoffnungen“ betrat der junge Meister den Boden von Paris. Drei Jahre sollte die „Lichtstadt“ ihn beherbergen (1839 bis 1842).

Zunächst kam es jedoch zur Beendigung des „Rienzi“ noch nicht. Wagner griff, um nur einmal beim Theater anzukommen, zum „Liebesverbot“ zurück, welches von einem der Pariser Theater zur Aufführung angenommen wurde. Er komponierte ferner, um in der musikalischen Salonwelt durch die Sänger eingeführt zu werden, mehrere französische Romanzen; aber sie erschienen zu schwer, zu wenig gelenkig und geschmeidig. Auch zur Aufführung des „Liebesverbotes“ kam es aus irgendwelchen uns unbekannten Gründen nicht. Immer tiefer mußte Wagner seine Hoffnungen herabstimmen, und zuletzt zwang ihn die äußerste Not, Melodien aus „beliebten Opern“ für das Cornet à piston zu arrangieren. Für diese tiefe künstlerische Demütigung rächte er sich durch bittere Artikel in der „Gazette musicale“[1]) und betrat hier zum ersten Male die Bahn des Musikschriftstellers und des musikalischen Revolutionärs („Eine Pilgerfahrt zu Beethoven“, „Das Ende eines Musikers in Paris“). Seine Empörung richtete sich gegen die „ganze künstlerische Öffentlichkeit der Gegenwart“, gegen „unsere modernen Kunstzustände“. Der Bitterkeit, des Gefühles der Gekränktheit, das ihn über dem Zusammenbrechen seiner hohen Träume erfüllte, entledigte er sich auf literarischem Wege. Künstlerisch gewann er dabei den wahren Stolz und das rechte Selbstbewußtsein wieder durch ein auf keinen äußeren Erfolg gerichtetes und darum sich rücksichtslos nach der zugrunde liegenden Idee gestaltendes Schaffen: er ging an die Bearbeitung der Sage vom „Fliegenden Holländer“. Der Idealismus der deutschen Kunstauffassung wurde sein rettender Engel.

[1]) Ohne jede Frage hatte Wagner von seinem Standpunkte aus recht, mit der größten Erbitterung von seiner ersten Pariser Zeit zu sprechen. Im Lichte der objektiven Betrachtung nehmen sich die Dinge jedoch anders aus: auch die Pariser Demütigungen, die Bearbeitung von Halévys „Königin von Cypern“ und der übrige Frondienst für den Tag brachte ihm Vorteil: die Kenntnis der Pariser Oper und ihrer Aufführungen von Meisterwerken der Vergangenheit. Auch Liszts und Berlioz' Bekanntschaft machte Wagner zuerst in Paris. — Von den Kompositionen dieser Zeit muß noch die „Faustouvertüre“ erwähnt werden.

Digitized by Google

Wagner brach nun völlig mit Paris. Er zog sich auf das Land zurück und führte den „Fliegenden Holländer" rasch in Dichtung und Musik aus. Der „Spinnerinnenchor" und der „Matrosenchor" gaben ihm die freudige Gewißheit, daß er noch Musiker sei, daß die Gabe der Erfindung sich nicht erschöpft habe. Überraschende Liebeszeichen aus der von ihm verlassenen Heimat waren die Nachrichten, daß „Rienzi" in Dresden, „Der fliegende Holländer" auf Meyerbeers warme Empfehlung hin in Berlin zur Aufführung angenommen worden sei. Da erwachte, je frostiger er sich von der Pariser Luft angeweht fühlte, eine heiße Sehnsucht nach Deutschland in ihm; in dieser Stimmung fiel ihm das Volksbuch vom „Tannhäuser" in die Hände und ergriff ihn aufs tiefste. Das mittelhochdeutsche Gedicht vom „Sängerkrieg auf der Wartburg" führte ihn zur Dichtung „Lohengrin", und so hatte er in der Fremde, in der Einsamkeit, unverstanden, eine Welt künstlerischen Gestaltens sich erschlossen, für die er der Mann war wie keiner, und in der er das gewinnen und gestalten konnte, was ihn dem deutschen Volke für immer teuer gemacht hat.

Innerlich gründlich zu Deutschland bekehrt und mit dem im Mythus pulsierenden deutschen Volksgeiste innig vertraut, kehrte er zurück. Die Mittel zur Reise mußte er sich u. a. durch Verkauf der Dichtung „Der fliegende Holländer" verschaffen; die Große Oper, die Erwerberin des Werkes, betraute Paul Foucher mit der Übersetzung und Bearbeitung, Pierre Louis Phil. Dietsch (1808 bis 1865) mit der Komposition des „Vaisseau fantôme", die 1842 zur Aufführung gelangte, um bald darauf wieder zu verschwinden. Auf dem Wege zur Heimat sah Wagner zum ersten Male im Leben den Rheinstrom. „Mit hellen Tränen schwur ich armer Künstler meinem deutschen Vaterlande ewige Treue." Mit aufjauchzender Freude schaute er zur Wartburg auf, an der ihn sein Weg vorüberführte; wie eine Freundin grüßte sie den wiedergekehrten Sohn.

„Cola Rienzi" kam am 20. Oktober 1842 zur Aufführung, und „in berauschender Weise wirkte der jugendlich heroisch gestimmte Enthusiasmus, der denselben durchweht, auf das Publikum". Die Folge war die Ernennung Wagners, der jetzt 29 Jahre alt war, zum Königlich Sächsischen Kapellmeister, womit eine behagliche Lebensstellung gegeben war. Von Berlin, wo sich für den „Fliegenden Holländer" keine Hand rührte, forderte der junge Meister

Digitized by Google

die Partitur zurück, und mit Energie und Lust schritt er nun zur Aufführung des Werkes in Dresden.

Aber trotz der vortrefflichen Darstellung, welche das großartige Drama durch Jos. Alois Tichatscheck (1807—1886) und Wilhelmine Schröder-Devrient (1804—1860) fand (2. Jan. 1843), war die Aufnahme von seiten des Publikums eine kühle. Das war ganz natürlich; denn statt einer „Oper", wie man sie gewöhnt war, statt einer Reihe farbenprächtiger Bilder und Szenen, die nur dazu da waren, der Musik Gelegenheit zur Ausbreitung ihrer Schätze, zur vollen, rückhaltlosen Entfaltung ihrer Schönheit und ihres Zaubers zu gewähren, trat dem Hörer hier eine tiefernste Handlung entgegen, die, aus einem einheitlichen Kerne herauswachsend, volle Aufmerksamkeit und Hingebung von seiten des Zuschauers forderte. Dem musikalischen Ohre mußten diese Töne, die dem Charakter der Dichtung entquollen waren, herb und fremdartig vorkommen. Wenn auch einzelne Schönheiten fesselten, so blieb gerade das, was für Wagner die Hauptsache war, die Stimmungstreue, die Einheit von Handlung und Musik, die Prägnanz des musikalischen Ausdruckes, die einheitliche Durchbildung und Übereinstimmung des Ganzen und Einzelnen, noch unverstanden. Nur der ehrwürdige Spohr[1]) brachte dem ernsten und großartigen Werke das rechte Verständnis entgegen. Er drückte in einem herzlich warmen Briefe Wagner seine „innige Freude aus, einem jungen Künstler zu begegnen, dem man es in allem ansehe, daß es ihm um die Kunst ernst sei". Die Anerkennung gerade dieses Meisters, der, selbst vom Geiste der ernsten, klassischen Musik genährt, zum Opernwesen der Gegenwart sich feindselig stellte, wog dem jüngeren Kunstgenossen alle Verkennung[2]) auf.

Durch den „Fliegenden Holländer" hatte Wagner mit der Opernkunst der Vergangenheit gebrochen. Sein Weg lag klar vor ihm.

[1]) Es ist vielleicht nicht unangebracht, darauf hinzuweisen, daß Spohr außer aus den im Texte angegebenen Gründen auch durch die den „Holländer" charakterisierende Chromatik für das Werk eingenommen worden sein dürfte.

[2]) Wagners Wirken als Dirigent fand ungeteilte Bewunderung; zu des Meisters größten Taten gehören die Aufführungen Gluckscher Opern (Bearbeitung der „Iphigenie in Aulis"). Auch das Verständnis des „letzten" Beethoven ward gewaltig durch ihn gefördert (Aufführung der 9. Sinfonie 1846). Aus derselben Zeit stammt, um das hier nachzuholen, die Komposition: „Das Liebesmahl der Apostel".

Digitized by Google

Die Oper mit ihren abgeschlossenen Formen war abgetan; an deren Stelle trat die Vereinheitlichung des ganzen Dramas durch die in diesem Werke sich bereits in ziemlich scharfer Ausprägung zeigende Idee der Leitmotive, eine Idee übrigens, der bereits auch Goethe gelegentlich das Wort geredet hatte. Seit der Erstaufführung des „Holländers" entbrannte der Kampf für und wider die *neue Kunst*.

„Von jetzt an", erzählt Wagner, „verlor ich immer mehr das eigentliche Publikum aus den Augen; die Gesinnung einzelner, bestimmter Menschen nahm für mich die Stelle der Masse ein. Ich wandte mich unwillkürlich nun eben nicht mehr an die mir fremde Masse, sondern an die individuellen Persönlichkeiten, die mir nach ihrer Stimmung und Gesinnung deutlich waren. So gewann ich die Fähigkeit eines höheren, deutlicheren Gestaltens. Ich streifte, ohne hierbei mit Absichtlichkeit zu Werke zu gehen, das gewohnte Verfahren des Gestaltens in das Massenhafte immer mehr von mir ab, trennte die Umgebung von dem Gegenstande, der früher oft gänzlich in ihr verschwamm, gänzlich ab, hob diesen desto deutlicher hervor und gewann so die Fähigkeit, die Umgebung selbst aus opernhafter, weitgestreckter Ausdehnung zu plastischen Gestalten zu verdichten".

Diesen Fortschritt von der „großen Oper" zu dem Musikdrama zeigt der „Tannhäuser", der sowohl poetisch als musikalisch noch um vieles durchsichtiger und plastischer gehalten ist als der „Fliegende Holländer". Gleichwohl fühlte sich das Publikum auch von diesem ergreifenden Tondrama, trotz der trefflichen Darstellung Tichatschecks und der Schröder-Devrient, angefremdet (19. Oktober 1845). Daß man hier einer ganz neuen, ganz andersartigen Schöpfung sich gegenüber fühlte, sprach auch Robert Schumann aus, der über eine Aufführung berichtet: „Eine Oper, über die sich nicht so in Kürze sprechen läßt! Gewiß, daß sie einen genialen Anstrich hat. Wäre Wagner ein so melodischer Musiker wie ein geistreicher, er wäre der Mann der Zeit! Viel ließe sich über die Oper sagen und sie verdiente es, ich hebe es auf später auf!"

Wagner fühlte sich durch die Aufnahme seines Werkes nicht überrascht, er konnte sie ja voraussehen; aber er vereinsamte. Je weniger er bei dem Publikum des Tages durchdrang, desto mehr war er genötigt, sein Ideal vor sich selbst klar herauszustellen.

Wieder lenkte sich seine Erbitterung zunächst auf die äußeren Ver-

Digitized by Google

hältnisse. Es wurde ihm zur Gewißheit, daß sein Ideal ganz andere Theaterverhältnisse voraussetze, als sie vorhanden waren. Diese letzteren aber erschienen ihm als die Frucht der sozialen Zustände, welche einerseits eine Kluft zwischen der Kunst und dem Volke aufgerissen, andererseits die Kunst zum bloßen „Amusement" der Geldaristokratie herabgewürdigt hatten, während nur da eine wahre Kunst erblühen kann, wo sie ein Element des Volkslebens ist, ihren Stoff aus der Substanz des Volksbewußtseins nimmt, dieses selbst gestaltet, klärt und erhebt. Sehnsüchtig schweiften seine Blicke nach Hellas. Dort ja hatte es eine solche echte Kunst gegeben, die eine heiligende und reinigende Macht im Volke gewesen.

Zunächst, nachdem er seinem künstlerischen Schaffensdrange mit dem „Lohengrin" (1847 geschrieben; erste Aufführung durch Liszt am 28. August 1850 in Weimar) und seinem Humor in den „Meistersingern" (die Komposition wurde 1865 beendet; erste Aufführung in München am 21. Juni 1868) genügt hatte, führten solche Reflexionen auf das „historisch-nationale" Drama zurück. Die Gestalt des alten Kaisers Rotbart tauchte auf: damit hoffte er im Volke zu zünden, die Liebe und Begeisterung seiner Nation zu gewinnen. Aber bald empfand er, daß der geschichtliche Stoff in seinem Vielerlei und seiner Vielschichtigkeit zur musikalischen Darstellung im wahren dramatischen Sinne nicht passe und die Verfolgung des Planes ein Rückschritt wäre.

Auch ein Drama „Jesus von Nazareth" gab er wieder auf. Alle Erwägungen führten ihn immer wieder auf den Boden zurück, den er mit dem „Tannhäuser" und mit dem „Lohengrin" betreten hatte: die deutsche Sage. Sie schafft Gestalten, welche nur das verdichtete Volksbewußtsein darstellen. Diese Gestalten, in welche das Volk sein ureigenstes Empfinden hineingedichtet, sein Ringen, Unterliegen und Siegen niedergelegt hat, lebendig vor dem Volke wieder erstehen zu lassen und mit Hilfe der Musik dem Volke innerlich zu erschließen, das Volk in den heiligen Kreis seiner eigenen Ideale hineinzuführen und dadurch reinigend und erhebend auf sein Bewußtsein zu wirken, neues Brudergefühl und neue Hoffnung auf die eigene schlummernde Kraft im Volke zu wecken, unbekümmert um das Geschrei der musikalischen Zunft, das schien eine hohe, eine begehrenswerte Aufgabe. Das aber konnte nur das musikalische Drama leisten. Denn wirkungslos, wie verschwommene Nebelbilder aus einer frem-

Digitized by Google

den Welt, ziehen die Sagengestalten an uns vorüber, wenn ihnen nicht die Musik unser eigenes Fleisch und Blut gibt, sie lebenswarm erfüllt und so unserem Gefühlsverständnisse erschließt, daß wir sie verstehen und mit ihnen kämpfen und leiden. Freilich muß die Sage von allen Schichtenbildungen, die sich ihr angelagert und übergelagert haben, gereinigt und auf ihren rein menschlichen Gehalt zurückgeführt werden, damit eine einfach-große, menschlich verständliche, aus einem Kerne sich einheitlich entfaltende, musikalisch gestaltungsfähige Handlung erstehe. — Der großartigste und deutscheste Sagenkreis, der Himmel und Erde verbindet und am reinsten deutsches Wesen und Empfinden spiegelt, ist der Sagenkreis des Nibelungenmythus. Ihn ergriff Wagner mit Leidenschaft und verfolgte ihn, um den mythischen Grundgedanken zu gewinnen, durch alle Gestaltungen. So entstand sein „Ring des Nibelungen". (Die vollständige Dichtung erschien 1853.) In „Siegfried" sollte das deutsche Volk den jugendlich schönen, idealen Typus seines eigenen Wesens erkennen.

„Damit hatte ich (1848) eine neue, die entscheidendste Periode meiner Entwickelung gewonnen. Das Ideal stand jetzt klar vor mir." Die Unmöglichkeit, das Werk auf dem Boden der gegebenen Verhältnisse auszuführen, ergab sich jedoch ebenfalls. Das brachte Wagner, der nichts weniger als ein Politiker war, in Verbitterung gegen die Gegenwart[1]). Der Dresdener Aufstand kam (Mai 1849); er schloß sich der Bewegung an, sie für etwas ganz anderes haltend, als sie sich herausstellte.

Wagner floh über Weimar (Liszt) und Paris nach der Schweiz. Von dort kämpfte er mit der Feder für seine Werke und für das Recht seines Ideals („Kunst und Revolution" [1849], „Das Kunstwerk der Zukunft" [1850], „Oper und Drama" [1851]), freilich zunächst ohne jede Aussicht auf Erfolg. Da erwuchs ihm in Franz Liszt ein begeisterter Freund. Von Weimar aus drang das Verständnis für seine Richtung in immer weitere Kreise[2]).

[1]) Sein „Entwurf eines Nationaltheaters des Königreichs Sachsen" fand beim Ministerium keine Beachtung — in dieser ganz persönlichen Angelegenheit haben wir wohl den hauptsächlichsten Grund für Wagners Anschluß an die Revolution zu suchen; die politischen Ziele der Bewegung als solche standen ihm höchstens in zweiter Linie.

[2]) 1853 wurde „Tannhäuser" auf mehreren deutschen Bühnen gegeben. Zu Wagners Leben ist hinzuzusetzen, daß er 1855 in London als Dirigent der Phil-

Digitized by Google

In tiefſter Hoffnungsloſigkeit weilte Wagner eben in Stuttgart[1]), als ihn dort Ende April 1864, wie eine Wundermär, die Botſchaft des hochherzigen Bayernkönigs Ludwigs II. ereilte, die ihn aus allen Sorgen riß und ſein Werk ſicherte. Dieſer berief den Verbannten, der 1859 noch „Triſtan und Iſolde“ (aufgeführt 10. Juni 1865 in München unter Hans von Bülow) geſchaffen hatte, nach München, und hier kamen nun ſeine Werke in muſterhafter Weiſe zur Aufführung. Von München aus drangen ſie überallhin und fanden immer mehr Verſtändnis und Liebe.

Das Jahr 1876 (13.—30. Auguſt) endlich brachte dem kühnen und unermüdlichen Meiſter die Erfüllung ſeiner heißeſten Wünſche. Das „Bühnenfeſtſpiel“: „Der Ring des Nibelungen“[2]) gelangte in dem eigens erbauten Spielhauſe zu Bayreuth, wohin Wagner 1871 übergeſiedelt war, zur denkbar vollendetſten Darſtellung vor einem Publikum, das aus allen Gauen Deutſchlands herbeigekommen war und zu dem neben dem königlichen Protektor Wagners auch das ehrwürdige Haupt der neugeeinten deutſchen Nation gehörte. Die erſten Künſtler Deutſchlands wetteiferten in Hingebung und Begeiſterung für das Werk. Größere äußere Genugtuung hat nie ein Tonſetzer erfahren dürfen.

Auf das Bühnenfeſtſpiel: „Der Ring des Nibelungen“ folgte

harmoniſchen Geſellſchaft weilte; fünf Jahre darnach beſuchte er Paris und Brüſſel mit der Abſicht, das Verſtändnis für ſeine Werke zu fördern; 1861 fanden die drei berüchtigten Aufführungen des „Tannhäuſer“ in der Großen Oper zu Paris ſtatt, die mit der Zurückziehung des Werkes endeten. Über ihren Anteil an dem Zuſtandekommen der Aufführungen, die Napoleon III. befohlen hatte, ſind einige Mitteilungen von der Fürſtin Pauline Metternich gemacht worden (Zeitungsnotizen 1910). — In die Zeit dieſes abermaligen Pariſer Aufenthaltes fällt Wagners Schrift „Zukunftsmuſik“.

1) Von Paris aus war Wagner nach Karlsruhe und Wien gegangen; beide Städte hatten die 1859 beendete Oper „Triſtan und Iſolde“ zur Aufführung angenommen. Aber dieſe verzögerte ſich. 1862 war Wagner nach Biebrich am Rhein gezogen; Konzertreiſe nach Prag und St. Petersburg. Kurzer Aufenthalt in Wien.

2) Wagner hat das gigantiſche Werk und die „Meiſterſinger“ in Triebſchen bei Luzern vollendet, ſeinem Aufenthaltsorte, nachdem ſeinem Leben in München durch Zuſammenwirken von allerlei unliebſamen und traurigen Umſtänden, die hier darzulegen zu weit führen würde, ein Ende bereitet worden war. — 1869 erfolgte die Auflöſung der Ehe v. Bülows mit Coſima, Liſzts Tochter, die nun Wagners Gattin wurde. Zum Verzeichniſſe der Werke Wagners ſind nachzutragen: „Kaiſermarſch“, „Siegfried-Idyll“ für Orcheſter, „Albumblätter“, fünf Lieder auf Dichtungen M. Weſendoncks.

Digitized by Google

am 26. Juli 1882 das „Bühnenweihfestspiel": „Parsifal", in welchem die Lösung des höchsten Problems, das den Menschengeist beschäftigt, zur Darstellung gebracht werden sollte, das Problem der Religion, der Erlösung. Die von Wagner in dieser Dichtung angestrebte Zurückführung des Christentums auf seine ursprüngliche Reinheit besteht in der Umdeutung der christlichen Lebensgedanken in modernen Pessimismus und Philanthropismus, in der Entfernung aller der Ideen aus dem Christentume, welche das Wesen und die Kraft des Christenglaubens bedingen. Aber eine hohe, ganz eigenartige religiöse Weihe, eine heilige Stimmung liegt über Worten und Musik und hebt das Werk weit hinaus über Opern gewöhnlichen Schlages. Die Wirkung ist eine gewaltige, ergreifende und erhebende, auch wenn man den Gedanken der Dichtung widerstrebt.

Noch sollte ein Drama „Buddha" folgen, aber der Tod nahm dem rastlosen Meister die Feder aus der Hand; er starb unerwartet schnell am 13. Februar 1883 in Venedig.

Fürstliche Ehren geleiteten[1]) die irdische Hülle über die Alpen nach Bayreuth, wo der Meister selbst sich im Garten der Villa Wahnfried die letzte Ruhestätte erwählt hatte.

Von der außerordentlichen Bedeutung des Mannes, der mit unbeugsamer Energie und von Fanatismus nicht freiem Eifer sein Ziel verfolgt hat, zeugt ebenso der leidenschaftliche Haß seiner Gegner wie die große Volkstümlichkeit seiner Werke, die für die Beurteilung des Künstlers um so schwerer ins Gewicht fällt, je weniger Einschmeichelndes die sie tragende Musik hat. Worauf beruht der Zauber, den Wagners Werke auf das deutsche Volk ausüben?

Das klare und hohe Ideal, das dem Meister vorschwebt, ist das deutsche Nationaldrama, welches auf deutschem Boden dem deutschen Volke das sein könne, was auf griechischem Boden die hellenische Tragödie für das griechische Volk gewesen war. In der Vereinigung aller Künste zur Verwirklichung dieses Ideals feiern alle den höchsten Triumph, denn die Aufgabe, welche das „Gesamtkunstwerk" sich stellt, ist die denkbar größeste: auf das Gesamtbewußtsein des Volkes bestimmend, erhebend und läuternd einzuwirken.

[1]) Vgl. zu dieser letzten Fahrt die Schrift W. Kienzls, Aus Kunst und Leben. 1904.

Digitized by Google

Weil aber die mächtigste und unmittelbarste Wirkung nicht dem überredenden Worte, nicht dem entzückenden Klange zukommt, sondern der lebensvollen Handlung, die sich vor uns entwickelt, so ist die Handlung, das Drama, die Hauptsache.

Diese Handlung, die das Leben im Kerne erfaßt, — den Helden, in welchem das deutsche Volk sich selbst, sein Leiden und Ringen, sein innerstes Denken, Fühlen und Streben erkennen wird, zu schaffen, das ist die Aufgabe des wahren Volksdichters, der eben nicht für den Kenner und Kunstrichter, nicht für die Literaturgeschichte dichtet, sondern aus dem Vollen ins Volle, für die Nation und aus dem intensivsten Volksgefühle heraus. Dieser Dichter, das ist der Volksgeist selbst, der im Volksliede sich sein musikalisch-poetisches Kunstwerk und in der Sage die Gestalten der aufs höchste Maß gesteigerten Volksdichtung geschaffen hat.

Der Textdichter im engeren Sinne gleicht in gewissem Sinne nur dem Regisseur, der die schon vorhandene Dichtung bühnengerecht macht und für die Darstellung einrichtet.

Die Handlung zur höchsten dramatischen Wahrheit und eindringlichsten Kraft zu steigern, das ist die Aufgabe der einzelnen Künste, welche das Drama bilden, und unter ihnen hat die Musik vor allem die Aufgabe, mit einem Zauberschlage den Hörer ins romantische Reich der Dichtung zu entrücken; denn nur mit den Klängen wachsen die Menschlein, die auf der Bühne wirken, in die Heldengröße der Sagenwelt hinein. Das sanfte Melos, das sich schmeichelnd um die Sinne legt, vollendet die dramatische Täuschung. Hier hat die reine Musik, die romantischste der Künste, freies Spiel und reiche Gelegenheit, ihre volle Kraft zu entfalten (in den Vor- und Zwischenspielen).

Ihre weitere Aufgabe ist, die Handlung, die Situation und den Dialog, Rede und Gegenrede, zu begleiten, und zwar in innigster Anschmiegung an das Wort, im engsten Zusammenhange mit der Handlung und in genauester Übereinstimmung mit den handelnden Charakteren.

Da im Drama die Handlung und das Wort offenbar die Hauptsache ist, und eine wirkliche Einheit von Wort und Ton, Handlung und Musik nur dann möglich wird, wenn eines im anderen aufgeht, so setzt Wagner die Musik zum bloßen Mittel herab. In der Konsequenz des dramatischen Prinzipes zerschlägt er — wohl-

gemerkt für das Drama und nur in dessen Interesse — die selbständig gegliederten organischen Musikformen und weist der Musik die Aufgabe zu, auf den Tonwellen das Wort in weitere Räume hinauszutragen, als es dem bloßen Sprechorgane möglich wäre, das die Handlung und die Rede beseelende Pathos voll und gewichtig auszudrücken und dadurch das „Gefühlsverständnis" dem Hörer unmittelbar zu vermitteln. Die Musik versetzt den *Zuschauer* sofort in Stimmung und Gemütslage der handelnden Personen, betont in gewichtiger Weise die Rede und verschärft den Ausdruck der Leidenschaft, welche die Worte trägt („gefühlvolle Rede", „Sprachmelodie" usw.).

Sowohl die Dichtung, als die sie tragende und erleuternde Musik bedarf in erster Linie völliger Klarheit und unmittelbarer Verständlichkeit.

Dichtung und Musik müssen auf alles verzichten, was nur dem Kenner der Literaturgeschichte und dem an der Kunstmusik geübten Ohre verständlich ist, die Musik also auf die Feinheiten der Stimmenverflechtung, auf spezifisch musikalische Künsteleien und Reize. Wie die Dichtung in erster Linie nach Einfachheit, Kräftigkeit und Knappheit des Ausdruckes, weniger nach Feinheit und Zierlichkeit zu streben hat, so muß auch die Musik mit gröberen Strichen zeichnen, stärkere Farben auftragen, scharf geprägter Wendungen und leichtfaßlicher, typischer Motive sich bedienen, um sofort auch das ungeübte Ohr erkennen zu lassen, was sie will. Der ganze Reichtum der von den älteren Romantikern und von den französischen Neuromantikern angesammelten Ausdrucksmittel, alle Errungenschaften der musikalischen Phraseologie, der Modulation, der harmonischen Kombination, der Rhythmik, der Orchestrierung, kommen hier zur vollen Entfaltung im Interesse der dramatischen Wirkung, des psychologischen Ausdruckes. Aber während bei den Neuromantikern die Dichtung gleichsam nur die Bilder schuf, auf welchen der musikalische Effekt sich als Selbstzweck entfalten konnte, und während bei ihnen die künstlerische Einheit fehlte, ist letztere hier durch die Dichtung hergestellt, die musikalische Wirkung zum bloßen Mittel des Ausdrucks herabgesetzt.[1])

[1]) Der Herausgeber kann aus Raummangel zu diesen Sätzen nicht die nötige Stellung nehmen. Nur soviel: der Einheitlichkeit entbehren Mozarts

Das „Drama“ gliedert sich nach Handlungen und Szenen, nicht nach Arien, Chören und Ensembles, denn die Handlung, die Rede bedingt selbst die musikalische Form.

Die Oper wird zu einem geschlossenen, einheitlichen Kunstwerke, das auf den ganzen Menschen eindringt und nicht bloß das musikalische Interesse fesselt. Wagner schließt sich damit an Gluck an. Der ausgesprochen deutsche Zug seines Schaffens, die Richtung auf ein nationales Kunstwerk verbindet ihn aufs engste mit Carl Maria von Weber. Sein Lebenswerk ist nicht nur die Verwirklichung des Ideales der Renaissance, sondern dessen Verdeutschung, d. h. die Verwirklichung jenes Ideales im Verständnisse der deutschen Kunstauffassung, die Herstellung eines nach Wort und Musik, nach Inhalt und Form deutschen Musikdramas[1]).

Opern ebensowenig wie die Webers oder Berlioz', nur daß sie freilich mit anderen Mitteln wie bei Wagner erreicht ist.

[1]) Die wissenschaftliche Musikgeschichtschreibung der Gegenwart hat die Fragestellung: Oper oder Musikdrama? aus der Welt geschafft, indem sie auf den seit der Gründung der Oper vorhandenen Dualismus ihrer Erscheinungsform hinwies, einer Form, in der bald das Dramatische, bald das Musikalische als Endzweck überwog. So rücksichtslos und konsequent Wagner seine Absicht auf Schaffung des Musikdramas durchsetzte, der absolute Musiker, der Melodiker und der Kontrapunktiker kommen in seinem Schaffen trotz aller theoretischen Forderungen immer wieder zu ihrem Rechte (Siegmunds Liebesgesang, der junge Siegfried, das Quintett in den Meistersingern, deren zweites Finale, Tristan und Isolde usw.). So scharf die einzelnen Phasen der Entwickelung Wagners sich scheiden: in der angegebenen Richtung, in der bis zuletzt zu verfolgenden Abhängigkeit von dem überkommenen Formbegriffe, im allmählichen Ausbaue der Idee von der Vereinheitlichung des dramatischen Baues, liegen die Fäden, die diese Entwickelung als eine organische erkennen lassen. Wie jeder Meister hat der junge Wagner auf Vorhandenem aufgebaut; er hat der Modeoper der Franzosen Tribut gezahlt, im „Rienzi“ war vorwiegend Meyerbeer das Ideal, dem er nachstrebte. Mit dem „Holländer“ bis einschließlich „Lohengin“ durchmaß er die zweite Periode seiner Schaffensbahn. Die Verwandtschaft mit der deutschen Romantik ist hier nicht nur stofflich ins Auge fallend; die Reflexion beginnt sich seiner Gestaltungsweise zu bemächtigen, in den Mittelpunkt der Dramen treten bestimmte musikalische Ideen als Achsen, um die die Entwicklung der Dramen sich dreht. Die dritte, mit „Tristan“ einsetzende Periode sieht die konsequente Durchführung dieser Ideen, die sich insbesondere in der eigenartigen psychologischen Verwertung der Motive (harmonische, rhythmische Umarbeitung, Trennung, Verkehrung usw. der Leitmotive), im „Sprechgesange“, der Wagnerschen Besonderheit des auf sorgfältigste Deklamation ausgehenden Rezitatives, der Ausbildung der „sinfonischen“ Orchestertechnik, einer ins höchste Maß gesteigerten Plastik der Rhythmik und einer vor ihm kaum geahnten Kühnheit der Harmonik äußert. Eine „Kritik“ der Wagnerschen Reformideen kann hier ebensowenig gegeben werden wie eine Unter-

Digitized by Google

Von Richard Wagners die Zeitgenossen hoch überragender Individualität sind die meisten dramatischen Musiker berührt worden.

Vor allem ist es die Forderung des engen Anschlusses der Musik an die Handlung und den Text, der sich kein Opernkomponist, der ernst genommen werden will, mehr entziehen kann.

Wagners Einfluß ist somit auch da, wo man bezüglich des Stoffes zur großen historischen oder romantisch-historischen oder zur romantischen Oper zurückkehrte, in der innigeren Durchdringung von Dichtung und Musik überall zu erkennen. Selbst da, wo man die Wagnersche Tonsprache als Wörterkomposition verwirft und im musikalischen Drama von der Musik irgendwie architektonisch sich gliedernde Form verlangt, da fordert man von dieser doch, daß sie sich mit größester Geschmeidigkeit dem Text füge.

Insofern hat Wagner auf die Oper überhaupt reformierend, musikalisch und poetisch vertiefend eingewirkt. Dies lassen auch die Werke eines Reinecke, Rheinberger, Bernhard Scholz u. a. m. erkennen. Gemäß der herkömmlichen Anschauung sehen sie in der Oper zwei Schwesterkünste mit gleicher Berechtigung sich vereinigen; sie fordern von der Tonkunst, daß sie die ihr eigenen Gestaltungsgesetze wahre, aber daß sie sich doch dem Gange der Handlung und dem Inhalt der Rede streng unterordne. Die Vereinigung beider Prinzipien stellt an den Stoff, an die dramatische Konstruktion, an den Text besondere Forderungen. Es ist kein Zufall, daß z. B. Scholz den Text seiner Oper „Ingo" sich selbst zurechtgemacht hat, wie es kein Zufall war, daß Mendelssohn und Brahms keinen

suchung der Frage nach dem Werte von Wagners historischen Angaben oder der anderen, wie weit sein Werk die Bühne der Gegenwart beeinflußt hat. Das, was Wagner beabsichtigte, die gestelzte Pathetik der großen und der italienischen Oper in ihrem Lebensmarke zu treffen, hat er — wenigstens vorläufig — erreicht. Es ist kein Zweifel darüber möglich, daß von dem hohen Idealismus, der ihn erfüllte, die Gegenwart wenig mehr besitzt. Die Ursachen darzulegen ist nicht unsere Aufgabe. Sie ergeben sich aus den allgemeinen Strömungen unserer Zeit. Wenn aber Wagners Werke schon heute nicht mehr die gewaltige Anziehungskraft zu besitzen scheinen, die ihnen am Schlusse des 19. Jahrh. innewohnte, so mag daran auch ihre rücksichtslose Ausschlachtung durch die Praxis der Bühnenleitungen Schuld tragen. Auch Wagners Erben sind vom Idealismus des Meisters weit entfernt: Bayreuth ist in der Gegenwart nicht die Stätte weihevoller Kunstergriffenheit, an der alle großen Meister deutscher Art zu Worte kommen sollten; es ist der Ort eines internationalen Kunstenthusiasmus geworden, von dem nicht immer zu sagen ist, wie viel an ihm echt, wie viel Modesache ist.

Digitized by Google

Operntext haben finden können, der sie befriedigte, und Schumann keinen, mit dem er Glück gehabt hätte.

Die Mehrzahl der Opernkomponisten der jüngsten Vergangenheit richtete sich daher unumwunden nicht bloß im Prinzipe, sondern, namentlich die jüngeren, auch mehr oder weniger in der musikalischen Formensprache selbst, nach R. Wagners Vorbilde.

Den früher aufgeführten Opernkomponisten mögen hier noch folgende beigefügt sein: Wendelin Weißheimer, geb. 1836 zu Osthofen in Rheinhessen, † 1910, schrieb „Theodor Körner" und „Meister Martin und seine Gesellen". Von Max Zenger (geb. 1837 in München), dessen Oratorium „Kain" (1867 nach Byron) sich besonderen Beifall erwarb, besitzen wir die Opern: „Die Foscari", „Ruy Blas", „Wieland der Schmied", „Eros und Psyche". Felix Mottl, geb. 24. August 1856 zu Unter-St. Veit bei Wien, schrieb die Opern: „Agnes Bernauer", „Ramin", „Fürst und Sänger", das Tanzspiel „Pan im Busch" u. a. m. Edmund Kretschmer[1]), geb. 31. August 1830 zu Ostritz, † 13. September 1808 in Dresden, schrieb „Die Folkunger", „Heinrich der Löwe", „Der Flüchtling", „Schön Rothraut". Adolf Wallnöfer, geb. 26. April 1854 zu Wien, komponierte neben Chorwerken und Liedern die Oper „Eddystone". Ferdinand Langer, geb. 21. Januar 1839 zu Leimen (Baden), † 25. August 1905 zu Kisneck, vermochte mit seinen Opern „Die gefährliche Nachbarschaft", „Dornröschen", „Aschenbrödel", „Murillo", „Der Pfeifer von Hardt" keinerlei weitreichenden Einfluß zu gewinnen. Philipp Rüfer, geb. 7. Juni 1844 zu Lüttich, schrieb mit einigem Erfolge die Opern „Merlin" und „Ingo". Hingegen gelang es Ignaz Brüll, geb. 7. November 1846 zu Proßnitz in Mähren, † 17. September 1907 in Wien, mit einer hübschen Spieloper „Das goldne Kreuz" (1875) dauernde Beachtung zu finden. Weitere Werke Brülls sind: „Die Bettler von Samarkand", „Der Landfriede", „Bianca", „Königin Mariette. Cyrill Kistler, geb. 12. März 1848 zu Groß-Aitingen, † 1. Januar 1907 in Kissingen, ein ernststrebender Musiker, dessen Wollen aber sein Können überstieg, schrieb: „Kunihild"[2]), „Eulenspiegel", „Arm Elslein", „Röslein im

[1]) Vgl. O. Schmid, E. Kretschmer. Dresden 1890.

[2]) Vgl. „Die Musik". VI. — F. Bauer, K.s „Kunihild" epochemachend? Nein! 1893. — H. Ritter, Führer durch K.s Kunihild.

Digitized by Google

Hag", „Der Vogt auf Mühlstein", „Baldurs Tod", „Die deutschen Kleinstädter". Hermann Zumpe, geb. 9. April 1850 zu Taubenheim (Oberlausitz), † 4. September 1903 in München („Anhana", „Die verwunschene Prinzessin", „Sawitri", die Operetten „Farinelli", „Karin" usw.). Otto Neitzel, geb. 6. Juli 1852, ist Komponist der Opern „Angela", „Dido", „Der alte Dessauer", „Barbarina", des Satyrspieles „Walhall in Not". Ludwig Thuille, geb. 30. November 1861 in Bozen (Tirol), † 5. Februar 1907 in München, ein gediegener und feinsinniger Musiker (wertvolle Kammermusik), schrieb die Opern „Theuerdank", „Gugeline", das Bühnenspiel „Lobetanz". Wilhelm Kienzl, geb. 17. Jan. 1857 in Waizenkirchen (Oberösterreich), schuf neben recht wertvoller Klaviermusik u. a. die Opern: „Urvasi", „Heilmar der Narr", „Don Quixote", „Der Evangelimann", sein bekanntestes Werk, das freilich allerlei Zugeständnisse an eine üble sentimentale Geschmacksrichtung macht. Von Richard Metzdorff, geb. 28. Juni 1844 zu Danzig, der sich durch Klavierstücke, Sinfonien usw. einen geachteten Namen erwarb, kennt die Bühne die Werke: „Rosamunde" und „Hagbarth und Signe".

Speziell auf das Gebiet des Märchens, das schon Reinecke („Glückskind und Pechvogel"), Brüll („Das steinerne Herz"), Krug-Waldsee („Heinzelmännchen"), d'Albert („Rubin"), Franz Curti (1854—98) („Lili Tsee"; außerdem die Opern „Hertha", „Reinhardt von Ufenau", „Erlöst", „Das Rösli vom Säntis" und Musik zu Kirchbachs „Letzten Menschen", neben Männerchören usw.) u. a. beschritten haben, hat die Grundsätze und den ganzen Reichtum, die ganze Farbenfülle Wagners mit feinem Geschicke und seltenem Erfolge Engelbert Humperdinck, geb. 1. September 1854 zu Siegburg a. Rh. angewendet („Hänsel und Gretel", „Die Königskinder" [1908 zur Oper bearbeitet], „Die sieben Geislein", „Dornröschen"; Oper: „Die Heirat wider Willen"). Ihm ist anzugliedern Siegfried Wagner, geb. 6. Juni 1869 zu Triebschen, Humperdincks und Julius Knieses (1848—1905; schrieb die sinfonische Dichtung „Frithjof" und das Opernvorspiel „König Wittichis") Schüler, der mit seinen Opern: „Der Bärenheuter", „Herzog Wildfang", „Der Kobold", „Sternengebot", „Banadietrich" eine allgemeine Beachtung nicht gefunden hat; Chorballaden: „Das Glück von Edenhall", „Die Wallfahrt nach Kevelaer".

Eine besondere Stellung unter den Opernkomponisten nimmt in

Digitized by Google

gewisser Weise **August Bungert**, geb. 14. März 1846 zu Mülheim a. d. Ruhr, ein, dessen „Homerische Welt" Wagners „Ring" an Umfang bedeutend übertreffen sollte. Vier Teile gelangten in Dresden zur Aufführung („Kirke", Nausikaa", „Odysseus' Heimkehr", „Odysseus' Tod"). Vorauf ging die Oper „Die Studenten von Salamanca". Bungerts schwungvolles Klavierquartett in Es-dur op. 18 wurde preisgekrönt. Zu seinen besten Arbeiten zählen wertvolle Klaviervariationen und Fuge (op. 13). 1908 komponierte er ein Mysterium „Warum? Woher? Wohin?", Faustmusik (für Düsseldorf 1903). Der Zeppelinbegeisterung entsprang seine Sinfonie „Zeppelins große Fahrt" (!!!). Einiges und nicht unberechtigtes Aufsehen erregte **Karl Weis**, geb. 1862, mit den Opern „Die Zwillinge", „Der polnische Jude", „Die Dorfmusikanten" und der Operette „Der Revisor". Ein Schüler von Bargiel, Rudorf und Humperdinck, **Leo Blech**, geb. 21. April 1871 in Aachen, fand nach geringem Erfolge seiner ersten Opern mit „Das war ich", „Versiegelt" u. a. m. Beachtung.

Wagners Einfluß reicht über die Grenzen Deutschlands hinaus. In Italien hat sich ihm **Verdi** nicht entzogen, **Arrigo Boito** willig gebeugt, während bei **Pietro Mascagni**, **Ruggiero Leoncavallo** und **Puccini** trotz manches Schönen und Feinen, das sie im einzelnen bieten, der Realismus und die Leidenschaftlichkeit der Tonsprache fast schon ans Maßlose und Brutale streiften.

Pietro Mascagni wurde am 7. Dezember 1863 zu Livorno geboren. Er hat mit seiner Oper „Cavalleria rusticana" (Rom 1890) einen über die ganze Welt reichenden Erfolg errungen. Seine späteren Arbeiten: „L'amico Fritz" (mit vielen einzelnen Feinheiten), „Die Rantzau", „Ratcliff", „Zanetto", „Silvano", „Iris", „Amica" usw. gingen viel angefeindet oder ohne Erfolg in Szene. Mascagnis Stärke liegt in der „Cavalleria" in einer sich brutal äußernden Veristik, der künstlerisches Maß fehlt. Den Zusammenhang zwischen der realistischen Literatur und Musik wird eine spätere Zeit aufzudecken haben; wir müssen uns mit seiner Andeutung begnügen. Etwas höher als Mascagni steht **Ruggiero Leoncavallo**, geb. 8. März 1858 zu Neapel, obwohl er nach denselben Grundsätzen und mit den gleichen Mitteln arbeitet. Opern: „Chatterton"; die Triologie „Crespuculum" (I. „I Medici"), „Pagliacci" „La Bohême", „Zaza", „Der Roland von Berlin";

Digitized by Google

außerdem Lieder u. a. m. Giacomo Puccini ist ohne Frage der begabteste und ernsteste der drei Komponisten. Er wurde am 22. Juni 1858 zu Lucca als Sproß einer angesehenen Musikerfamilie geboren und in Mailand ausgebildet. Beachtung fand er seit 1884 mit seinen Opern: „Le Villi", „Edgar", „Manon Lescaut", „La Bohême" (1897), „Tosca", „Madame Butterfly", seinem besten Werke, „La fanciulla dell' occidente". Puccini hat auch Kirchenmusik und Kammerwerke geschrieben. Seine Instrumentation ist reizvoll, die melodische Erfindung nicht unbedeutend, in seiner Rhythmik zeigen sich wirkungsvolle Züge. Gleichwohl ist die Ausdruckskraft seines Stils wie die seiner Genossen fast immer eine rein äußerliche, eine Erscheinung, die es erklärt, weshalb diese Meister eine kaum zu überbietende Teilnahme bei der großen Menge gefunden haben.

In Frankreich, wo das Verlangen nach strenger Unterordnung der Musik unter den dramatischen Zweck nichts Neues ist, hat dieser Gedanke Wagners einen empfänglichen Boden gefunden. Mit Bizet haben sich die meisten Dramatiker des Landes, wie Saint-Saëns, Massenet, Chabrier, Franck, d'Indy u. a., Wagners Grundsätze zunutze gemacht. Neuerdings hat sich selbst seine Tonsprache Bahn gebrochen, obschon sie aus dem Geiste der deutschen Sprache hervorgewachsen ist und sich von ihr nicht trennen läßt, ohne daß ihr Zauber verloren geht.

Selbst auf die heitere Oper hat Wagners Musik Einfluß geübt. Doch wird fast überall empfunden, daß die komische Oper einen leichteren und flüssigeren Stil erfordert, wie dies Zumpe in seinen „Farinelli" andeutet. Sie erfuhr wertvolle Bereicherung durch Otto Nicolai[1]), geb. 9. Juni 1810 zu Königsberg, † 11. Mai 1849 zu Berlin, Schüler von Klein und Zelter in Berlin, von Baini in Rom. Nach mannigfachen Versuchen in der italienischen Oper wurde Nicolai Hofkapellmeister in Wien (1841), wo er die philharmonischen Konzerte begründete. 1847 siedelte er nach Berlin als Kapellmeister der Oper und Leiter des Domchores über. In die letzte Wiener Zeit fallen schon die Vorarbeiten zu seinem Meister-

[1]) Vgl. H. Mendel, O. Nicolai. Berlin 1868. — B. Schröder, O. N.s Tagebücher . . . 1892. — G. Münzer, O. Nicolai als Symphoniker (Allgem. Musik-Ztg. 1908).

Digitized by Google

werke, den „Lustigen Weibern von Windsor“, das Nicolai zwei Jahre danach beendete und wenige Wochen vor seinem Tode, der am 11. Mai 1849 erfolgte, zur ersten Aufführung brachte. Der Text wurde nach Shakespeare von Mosenthal gedichtet. Die Oper hat bis heute ihre volle Frische bewahrt; sie wird durch einen liebenswürdig-heiteren, oft geistvoll zugespitzten echten Lustspielton, durch volkstümlich wahre Ausdruckskraft und allerlei romantisch-buntfarbiges Beiwerk charakterisiert. Nicolai hat auch Lieder und kirchliche Arbeiten, einige Sonaten, ein Streichquartett, zwei Sinfonien u. a. hinterlassen. Weiter sind zu nennen: Vincenz Lachner (1811—93) mit „'s letzte Fensterln“; Franz von Suppé[1]) (eigentlich Fr. Ezechiele Ermangildo Suppe Demelli), geb. 18. April 1819 in Spalato (Dalmatien), † 21. Mai 1895 in Wien. Er wandte sich nach ernsthafteren Anfängen (Quartetten, Kirchenwerken, Sinfonien usw.) der Operette zu und schrieb u. a.: „Zehn Mädchen und kein Mann“, „Flotte Bursche“, „Franz Schubert“, „Die schöne Galathea“, „Leichte Kavallerie“, „Bocaccio“ usw.; Josef Krug-Waldsee, geb. 8. Nov. 1858 in Waldsee (Oberschwaben) mit den Opern: „Der Prokurator von San Juan“, „Astorre“, „Der Rotmantel“ (K. schrieb auch Chor- und Sololieder, größere Chorwerke, Ouvertüren usw.); Gustav Schmidt (1816—82) mit „Prinz Eugen“, „Weibertreue“, „La Reole“, „Alibi“; Ferdinand Hummel, geb. 6. September 1855 zu Berlin, mit „Angla“, „Mara“, „Assarpai“, „Sophie von Brabant“, „Die Beichte“, „Ein treuer Schelm“ usw.; Ernst Nik. von Reznicek, geb. 4. Mai 1861 zu Wien, der die Opern komponierte: „Die Jungfrau von Orleans“, „Satanella“, „Emmerich Fortunat“, „Donna Diana“, „Till Eulenspiegel“; Heinrich Zöllner, geb. 4. Juli 1854 zu Leipzig, machte sich u. a. als Opernkomponist einen geachteten Namen mit „Frithjof“, „Faust“, „Matteo Falcone“, „Der Überfall“, „Bei Sedan“, „Das hölzerne Schwert“, „Die versunkene Glocke“. Er schrieb auch beachtenswerte Chorwerke und Orchesterschöpfungen.

Neben der komischen Oper hat die burleske Oper und Operette eine breite Stelle in der öffentlichen Gunst gewonnen. Ihr genialster Vertreter ist Jean Jacques Offenbach[2]), geb. 21. Juni 1819 in

[1]) Vgl. O. Keller, F. von Suppé. 1905.

[2]) Vgl. E. de Mirecourt, J. J. Offenbach. 1867. — Marbinet, J. Offenbach. 1887.

Digitized by Google

Köln, † 5. Oktober 1880 in Paris. Offenbachs Bühnenwerke, 102 an der Zahl, spiegeln in ihrer großen Mehrzahl das ausgelassen frivole Leben der Gesellschaft des zweiten Kaiserreiches wider oder parodieren in witzigster Weise antike und andere Stoffe. Offenbach ist ein Melodiker von Rang und Rasse; sein Zynismus äußert sich ebensowohl in der elegant leichtfertigen Art seiner melodischen Zeichnung wie in seiner frivolen Rhythmik. Seine Operetten („*Orphée* aux enfers", „La belle Hélène", „Barbe bleue", „Vie parisienne" usw.) sind klassische Muster ihrer Gattung, turmhoch über den schalen, witzlosen und nur auf ödeste Sensation berechneten Modeoperetten der Gegenwart. Wie scharf Offenbach zu charakterisieren vermochte, beweist sein Meisterwerk „Les contes d'Hoffmann". Auch hier ist dekadente Kunst, aber der Ton sinnlicher Schwüle ist ebenso glänzend getroffen wie der dämonische, spukhafte. Eine nachgelassene Oper „Myriame et Daphné" wurde 1907 zuerst in Monte Carlo gegeben. Neben Offenbach mögen noch genannt sein: **Florimond Rouger Hervé**, der eigentliche Begründer der französischen Operette, geb. 30. Juni 1825 zu Houdin bei Arras, † 4. November 1892 in Paris („Le petit Faust", „Le nouvel Aladin", „Mamzell Nitouche", „Fla-Fla", „La noce à Nini" usw.). Seine Werke fielen durch Offenbachs geistvolle Schöpfungen bald der Vergessenheit anheim; **Alex. Charles Lecoq**, geb. 3. Juni 1832 zu Paris, Schüler Halévys, der erst nach mancherlei Mißerfolgen mit „Fleur de thé" (1868) Erfolg hatte. Von seinen melodiösen und sorgfältig gearbeiteten Operetten sind viele auch in Deutschland beliebt („La fille de Madame Angot", „Giroflé-Girofla" usw.); **Edmond Audran**, geb. 11. April 1842 zu Lyon, † 17. Aug. 1901 zu Tierceville („La Mascotte", „Miß Helyett", usw.).

Unter den deutschen Operettenkomponisten verdient vor allen **Johann Strauß** Erwähnung. Sein Vater, **Johann Strauß**[1] (14. März 1804 bis 25. September 1849 in Wien) und der etwas ältere **Jos. Franz Karl Lanner**[2] (12. April 1801 bis 14. April 1843 in Wien) sind die klassischen Vertreter der Wiener Tanzmusik, die schon zuweilen in Schuberts Deutschen Tänzen und

[1] Gesamtausgabe der Werke bei Breitkopf & Härtel. 1889. — Vgl. F. Lange, Joseph Lanner und Joh. Strauß. 1904.

[2] Gesamtausgabe der Walzer bei Breitkopf & Härtel. 1889. — Vgl. H. Sachs, J. Lanner. 1889. — F. Nevay und O. Keller, J. L. 1901.

Digitized by Google

auch in der Musik früherer Meister ihre liebenswürdige und schelmische Weise verrät. Daß die leichte Produktionskraft beider Männer mancherlei an stereotypen Wendungen durchließ, begreift sich leicht; bewundernswert aber ist die melodische Frische und Originalität ihrer Tänze. Auch Johann Strauß d. J.[1]), geboren 25. Oktober 1825 zu Wien, † 3. Juni 1899 daselbst, hat sich als Tanzkomponist einen bedeutenden Namen gemacht, der sogar den des Vaters verdunkelt hat. Als Dokumente zur Sittengeschichte ihrer Zeit können seine viel gefeierten Operetten einen den Werken Offenbachs gleichwertigen Rang nicht beanspruchen; sie zeigen aber ihres Schöpfers hervorragende Kunst als Melodiker und neben pikanter Rhythmik und Harmonik eine feine und charakteristische Instrumentationsweise. Strauß schrieb u. a. die Operetten: „Indigo", „Fledermaus", „Cagliostro", „Methusalem", „Das Spitzentuch der Königin", „Der lustige Krieg", „Eine Nacht in Venedig", „Der Zigeunerbaron", die Oper „Ritter Pasmann" usw. Seine Brüder Joseph (22. Aug. 1827 bis 22. Juli 1870 in Wien) und Eduard Strauß (geb. 15. März 1835 in Wien; sein Sohn ist Johann Strauß, wie die Vorfahren Tanzkomponist) haben sich ohne dauernden Erfolg an ihr Publikum gewendet. Unter den jüngeren Operettenkomponisten hat sich Karl Millöcker, geb. 29. Mai 1842 in Wien, † 31. Dez. 1899 in Baden, einen geachteten Namen erworben. Er schrieb u. a.: „Der Bettelstudent", „Gasparone", „Der Vizeadmiral", „Die sieben Schwaben". Genannt werden müssen noch: Max von Weinzierl (16. September 1841 bis 10. Juli 1898) mit „Don Quixote", „Die weiblichen Jäger", „Fioretta" usw.; Karl Zeller (1842—1898) mit „Vogelhändler" und „Obersteiger"; Rudolf Dellinger, geb. 8. Juli 1857, † 1910, mit „Don Cäsar", „Lorraine", „Kapitän Fracassa", „St. Cyr", „Die Chansonette", „Jadwiga".

Die moderne Operette ist mehr und mehr verflacht. Was Paul Lincke, geb. 7. November 1866 in Berlin, mit „Frau Luna" usw., Franz Lehár, geb. 30. April 1870 zu Komorn in U., mit „Wiener Frauen", „Der Rastelbinder", „Die lustige Wittwe" usw.; Leo Fall mit der „Dollarprinzessin", Oskar Strauß, geb. 6. April 1870 in Wien, mit „Ein Walzertraum" geschrieben haben, erhält

[1]) Vgl. R. v. Prochaszka, J. Strauß. 1900 (In Reimanns „Ber. Musiker").

Digitized by Google

durch den Umstand eine schwerwiegende Bedeutung, daß ihm die Gunst des heutigen Publikums in einer geradezu erschreckenden Weise entgegengetragen worden ist. Wer einmal später die Kulturhöhe unserer Zeit an unseren modernen witzlosen Lustspielen und an der faden Operette messen wollte, würde zu bedauerlichen Schlüssen kommen. Mag auch unsere Zeit Gegenwerte hohen Ranges aufzuweisen haben: daß die Gegenwart dabei ist, in der Pflege des Seichten und Banalen hohe Kulturgüter der Vergangenheit zu opfern, steht leider außer Frage.

Zweiter Abschnitt.

Oratorium, Kantate, Kirchengesang[1]).

1. Auf dem Gebiete des Oratoriums behauptete vor Mendelssohn den ersten Platz der als Komponist tüchtige und als Lehrer bedeutende, in der Tradition der Klassiker wurzelnde Johann Christian Friedrich Schneider[2]), geb. 3. Januar 1786 zu Altwaltersdorf bei Zittau. Er besuchte die Universität Leipzig, wurde 1807 Organist an der Paulinerkirche, 1810 Kapellmeister bei einer Operntruppe (Sekonda), 1813 Organist an der Thomaskirche zu Leipzig, 1817 Kapellmeister am Stadttheater daselbst, 1821 Hofkapellmeister in Dessau, wo er das musikalische Leben bedeutend zu heben verstand, und starb am 23. November 1853 in Dessau („Das Weltgericht", „Die Sündflut", „Das verlorene Paradies", „Pharao", „Christus das Kind", „Christus der Meister", „Gideon", „Gethsemane und Golgatha", „Absalom"; außerdem vier nicht gedruckte Oratorien, 14 Messen, sieben Opern, eine große Zahl tüchtiger Kirchenkompositionen usf.). Seine Musik ist gediegen, wenn sie auch nicht den Stempel der Genialität trägt. Ehrenvolle Erwähnung als vortreffliche Organisten verdienen auch seine Brüder, Johann Gottlob (1789—1864) und Johann Gottlieb Schneider (1799 bis 1856). Gleichfalls in der Haydn-Mozartschen Epoche wurzelt der

[1]) Vgl. die früher angeführten Schriften von O. Wangemann, F. M. Böhme usw.

[2]) Vgl. F. Kempe, F. Schneider als Mensch und Künstler. 2. Aufl. (besorgt von A. Lutze) 1864.

Digitized by Google

poesievolle Balladensänger Karl Löwe[1]) mit seinen zahlreichen, heute noch höchst wirksamen und ansprechenden Oratorien, geboren 30. November 1796 zu Löbejün bei Köthen, seit 1821 städtischer Musikdirektor in Stettin, † 20. April 1869 in Kiel. Die bedeutendsten seiner Oratorien sind: „Die Festzeiten", „Die Zerstörung Jerusalems", „Das Sühnopfer des Neuen Bundes", „Die Siebenschläfer", „Johannes Hus", „Die eherne Schlange", „Die Apostel in Philippi", „Johannes der Täufer", „Die Auferweckung des Lazarus", „Gutenberg", „Palestrina" u. a. Während weder seine Opern („Die drei Wünsche", Berlin 1834) noch seine Sinfonien und Klavierwerke (darunter die Sonaten „Mazeppa" op. 27, „Sonate élégiaque op. 32, Zigeunersonate op. 107) oder Kammerkompositionen (Streichquintette u. a. m.) sich Geltung verschaffen konnten, nimmt er auf dem Gebiete des Oratoriums eine ehrenvolle Stellung ein: seine Musik zeichnet sich durch edle Einfachheit und Faßlichkeit, Anmut und Sinnigkeit aus. Die von ihm versuchte Form des Vokaloratoriums fand keinen Eingang; der reine Chorklang, so wohltuend er in der Kirche, innerhalb des Gottesdienstes, wirkt, bietet der episch-dramatischen Musik zu wenig Abwechselung in der Klangfarbe, das Ganze wird zu eintönig und einförmig; der Versuch beruht auf der Verwechselung oder Vermischung von Oratorien- und Kirchenstil. Auch Peter von Winter („Die Auferstehung", „Der sterbende Jesus", „Die Propheten"), Bernhard Klein, geb. zu Köln 6. März 1793, † zu Berlin 9. September 1832 („David", „Jephtha", „Hiob") und Franz Lachner (s. o.) („Moses", „Die vier Menschenalter") folgten dem klassischen Ideale, freilich mit voller Freiheit, so daß sie keineswegs den Reichtum neuer Ausdrucksmittel verschmähten.

Von durchschlagender Wirkung und eben damit von epochemachender Bedeutung für die Entwickelung des Oratoriums waren Mendelssohns „Paulus" und „Elias". Mendelssohn ging über die Klassiker im engeren Sinne auf den ehrwürdigen Johann Sebastian Bach zurück, welcher für ihn das Ideal eines kirchlichen Tonmeisters war; aber er suchte dessen alte Formen durch den Reiz anmutiger Melodik

[1]) Löwes Selbstbiographie herausgeg. von K. H. Bitter. 1870. — M. Runze, K. Löwe 1884. — Derselbe, Loewe redivivus. 1888. — Derselbe, K. Löwe (Hauptwerk) 1903. — H. Bulthaupt, K. Löwe (In Reimanns „Ber. Musiker") 1898 u. a. m. Vgl. das Verzeichnis in Riemanns Lexikon.

Digitized by Google

zu verjüngen und im Geiste der modernen Zeit und ihrer Forderung größeren klanglichen Reichtumes umzubilden, um sie dem Verständnisse der Gegenwart näherzubringen. Die von ihm gegebenen Muster wurden die Vorbilder für eine Reihe trefflicher Komponisten, welche wie er die Kunst der Polyphonie mit der Grazie der modernen Tonsprache zu verbinden suchten und ebenso nach Wahrheit *wie* nach Klarheit des musikalischen Ausdruckes, ebenso nach ernster, *würdiger* Haltung wie nach Faßlichkeit der musikalischen Interpretation strebten. So **Hiller** („Zerstörung Jerusalems", „Saul", „Israels Siegesgesang", „Rebekka"); **Karl Eckert**, geb. 7. Dezember 1820 in Potsdam, † 17. Oktober 1879 in Berlin, der u. a. die Oper „Das Fischermädchen" und die Oratorien „Judith" und „Ruth" schrieb; erhalten haben sich nur einige Lieder; **Adolf Bernhard Marx**[1]), ausgezeichneter Theoretiker und Ästhetiker, geb. 15. Mai 1797, † 17. Mai 1866 in Berlin, der mit den Oratorien „Johannes der Täufer" und „Moses" zu erwähnen ist; **Rheinberger** („Christophorus"); **Karl Reinthaler**, geb. 13. Okt. 1822 zu Erfurt, † 13. Febr. 1896 zu Bremen, Schüler von Marx, der mit dem Oratorium „Jephtha" großen Beifall fand („Bismarckhymne", „In der Wüste", „Das Mädchen von Köln", Opern: „Edda", „Käthchen von Heilbronn" u. a. m.); **Martin Blumner**, geb. 21. November 1827 zu Fürstenberg in Mecklenburg, Dirigent der Singakademie zu Berlin seit 1853, † 16. November 1901 daselbst, ein Schüler Dehns („Abraham", „Der Fall Jerusalems"); **Reinecke** („Belsazar"); **Theodor Weinlig** („Versöhnungstod Jesu"); der anglisierte Italiener **Sir Michele Costa**, geb. 4. Februar 1806 in Neapel, † 29. April 1884 zu Brighton („Eli", „Naaman"); **Samuel de Lange**, geb. 22. Februar 1840 zu Rotterdam („Moses"); **Aug. Klughardt** (s. o.) u. a. m.

Andere gingen unmittelbar auf den alten Bach zurück und legten ein Hauptgewicht bei der Komposition des Oratoriums auf kunstvollen, polyphonen Bau und harmonische Begründung, wodurch das Oratorium kirchlich stilisiert wird, aber die Melodik zuweilen etwas zu kurz kommt; so: **Friedrich Kiel** („Christus", „Requiem I. und II.", „Missa solemnis") und **Ludwig Meinardus** („Gideon", „Salomo", „Simon Petrus", „Luther in Worms").

[1]) Vgl. L. Hirschberg in den Sammelb. der J. M. G. X.

Digitized by Google

Noch andere, wie Eduard Grell[1]), geb. 6. November 1800 zu Berlin, Lehrer an der Kompositionsschule der Akademie der Künste, † 10. August 1886 zu Steglitz bei Berlin, blickten im Schaffen auf Palestrina und Lassus zurück („Israeliten in der Wüste").

Für die eigentlichen Romantiker trat die Rücksicht auf den kirchlichen Stil hinter dem Prinzipe des Ausdruckes zurück.

Schon Spohr hatte sich nicht mehr damit begnügt, die großen Stimmungen, in welchen die am Geiste vorübergeführte Handlung sich konzentriert und ausklingt, in ein wenn auch dramatisch belebtes, so doch einheitlich zusammengefaßtes und musikalisch ausgerundetes Tonbild zu fassen, sondern in seinen Oratorien („Die letzten Dinge", „Der Fall Babylons"; s. o.) den einzelnen Wendungen des Textes sorgfältig zu folgen gesucht und das Hauptgewicht auf den möglichst treuen und packenden Ausdruck des Einzelnen gelegt. An die Stelle des plastischen Oratorienstils trat damit der deklamatorische Stil, das Epos wurde zur dramatischen Szene, zum dramatisierten Tongemälde, das zwar durch geistvolle Zeichnung und innig warme Farbengebung anzieht und fesselt, je nachdem überrascht und entzückt, dem aber die von der Form zu verlangende Mächtigkeit der Gestaltung, die Einheitlichkeit und Geschlossenheit und damit die Gewalt und Großartigkeit des Eindruckes abgeht. Durch die allzusehr auf die Worte eingehende Deklamation kommt eine gewisse Unruhe in das Ganze, die beim Oratorium um so peinlicher berührt, als die häufigen Klangwechsel u. a. sich nicht, wie das bei der Oper der Fall ist, durch die szenische Darstellung erklären. Das Oratorium nähert sich hier der Oper, der Oratorienstil, der eine gewisse monumentale Plastik fordert, sich zum Opernstil also etwa verhält, wie Freskomalerei zur gewöhnlichen Malerei, dem des Musikdramas. Ein glänzendes Beispiel dafür ist Tinels „Franziskus". Dessen eingedenk, daß der Name Oratorium für diese Art von Tongemälden oder musikalischer Deklamation ohne Szene nicht recht paßt, nennt daher Richard Wagner sein „Liebesmahl der Apostel" mit Recht eine „biblische Szene", Saint-Saëns sein Oratorium „Le déluge"

[1]) Vgl. H. Bellermann, Ed. Grell. 1899. — Grells „Aufsätze und Gutachten" herausgeg. von H. Bellermann. 1887 (S. o.).

Digitized by Google

ein „poëme biblique", Massenet seine „Jungfrau" eine „biblische Legende in vier Szenen", seine „Maria Magdalena" ein „biblisches Drama in vier Akten", seine „Eva" ein „Mysterium in drei Abteilungen". Anton Rubinstein zieht die nötige Konsequenz, das in solcher Weise umgeprägte Oratorium geradezu wieder auf die Bühne zurückzuführen. Bezeichnend ist sein biblisches Bühnenspiel „Sulamith".

Franz Liszt dagegen („Heilige Elisabeth") sucht in seinem „Christus" das Oratorium der Kirche wieder zu nähern durch Anschluß an den liturgischen Vortrag, bzw. an den liturgischen Gesang der katholischen Kirche. Brahms vereinigt in seinem „Deutschen Requiem", diesem großartigen Denkmale religiöser Begeisterung, den feierlich-tiefen Ernst der Gesamthaltung und Gesamtstimmung, wie er sich aus der Erhabenheit und der Kraft des reinen Schriftwortes ergibt, mit der Mannigfaltigkeit moderner Ausdrucksmittel und Gestaltungsformen. Diese dienen, wie bei Spohr, dem Ausdrucke des Wortes, aber die Musik bescheidet sich, das Wort zu beseelen: nie gerät sie in gegenständliche Schilderung. So steht Brahms auch im Oratorium zwischen den auf Bach fußenden und den von der Romantik herkommenden Meistern des Oratoriums. Das „Deutsche Requiem" ist, ähnlich wie Bachs Kirchenmusik, musikalische Verkündigung des Evangelium, des schlichten Gotteswortes. Seine Heimat ist daher das Gotteshaus, aber die Kunst ist hier selbst Gottesdienst geworden, sie ist die Predigerin, der die Gemeinde lauscht. Ähnlich ist es mit den Oratorien, die nach der Kirche zurückstreben. Fühlung mit dem Gottesdienste suchen geradezu die von Friedrich Zimmer angeregten „Kirchenoratorien", die Heinrich Schütz zum Vorbilde nehmen, so „Emmaus" von L. Meinardus, Albert Beckers „Selig aus Gnade", Hermann Frankes (geb. 9. Febr. 1834 zu Neusalz a. O.), Schülers von Marx, „Isaaks Opferung"; des Ostpreußen Constantin Berneker (1844—1906) „Christus, der ist mein Leben"; Robert Schwalms (geb. 6. Dezember 1845 zu Erfurt) „Jüngling zu Nain", indem sie sich auf die Begleitung der Orgel beschränken und die Gemeinde zur Mitwirkung heranziehen. Bedeutsam ist der Versuch von Heinrich von Herzogenberg, der in seinen „Kirchenoratorien" („Die Geburt Christi", „Passionsoratorium") zum Aufbaue des Kunstwerkes Schriftwort, Kirchenlied und geistliches Volkslied verwendet, zur musikalischen

Digitized by Google

Ausführung nicht nur den mit dem Charisma der Kunst begabten Teil der Gemeinde, den geschulten Sängerchor und Schülerchor, die Solisten und die zur Verfügung stehenden Begleitinstrumente, sondern auch die Gemeinde selbst mit der Orgel heranzieht und so das Ganze aus einer Musikaufführung zu einer künstlerischen Hochfeier umprägt, zu einem Gottesdienste, in welchem sich die Gemeinde die Gottestat mit Hilfe der Tonkunst, aber mitfeiernd und mithandelnd in allen ihren Bestandteilen, vergegenwärtigt.

2. In der Zurückführung des Oratoriums, bzw. der Kantate in den Gottesdienst ist eine der vielen Wirkungen zu erkennen, die von den wieder zum Leben erweckten Meistern des Protestantismus ausgegangen sind, von Heinrich Schütz, Händel, J. S. Bach. Die Empfindung dafür, was sich an Oratorium, Kantate, kirchlichem Chor- und Gemeindegesange nicht mit dem gottesdienstlichen Zwecke verträgt, ist die Frucht des entwickelten kirchlichen Stilgefühls der letzten Jahre. Diese Schärfung des Stilempfindens aber ist die Folge nicht bloß der Vertrautheit mit den Alten, sondern auch der zum Teil naiven, zum Teil bewußten und absichtlichen, meist aber kritik- und gedankenlosen Übertragung des Konzerts- und Opernstiles auf die Kirchenmusik und deren durch sie herbeigeführten „Verweltlichung". Denn nirgendwo berührt die Stilvermischung empfindlicher als bei der Kirchenmusik. Diese ist für den Gottesdienst bestimmt und hat sich deshalb in Haltung und Charakter dem Ganzen der gottesdienstlichen Handlung harmonisch einzufügen und dem Zwecke des Gottesdienstes unterzuordnen. Es will schon nicht zur Aufgabe der Kultusmusik stimmen, wenn der Komponist in der Kirche konzertiert oder an die Stelle des streng kirchlichen Stiles den oratorischen treten läßt. Vollends verletzend wirkt es, wenn die Musik mit allen Gewalten und Farben des Musikdramas auf den Andächtigen eindringen will. Sie wird in diesem Falle seine Sinne erregen, auch vielleicht die musikalische Phantasie und Urteilskraft lebhaft beschäftigen, aber die Andacht stören und von dem Zwecke des Gottesdienstes, der Erbauung, ablenken. Dennoch haben auch Messe und Requiem es sich gefallen lassen müssen, dramatisch behandelt zu werden.

Mit besonderer Hochachtung verdienen darum die Tonmeister genannt zu werden, welche die Tonkunst wirklich in den Dienst der Kirche gestellt und in der Wahl der Ausdrucksmittel wie der Ton-

Digitized by Google

formen sich strenge an die Forderungen des Kirchenstiles gehalten haben, eingedenk des Wortes und dessen Wahrheit durch ihre Werke bestätigend, daß erst in der Beschränkung sich der Meister zeigt.

Auf diesem Felde ist neben Mendelssohn als der erste und einflußreichste Meister Moritz Hauptmann hervorzuheben, geb. zu Dresden 13. Oktober 1792, Schüler Spohrs, Kantor an der Thomasschule zu Leipzig, † 3. Januar 1868. Ein Mann von umfassendem, tiefgründendem Wissen („Die Natur der Harmonik und Metrik", Leipzig 1853) und von offenem, klarem Verständnisse für das Eigentümliche und Wesentliche jeder Stilart, hat er zwar auf allen Gebieten der Musik Bedeutendes geleistet, aber insbesondere auf dem der Kirchenmusik (Zwei Messen, Motetten usf.) Muster aufgestellt, die aufs glücklichste die Klippen des puritanischen Archaismus, der nur das Alte für kirchlich hält, und der modernen Stilmengerei vermeiden. Mit den Errungenschaften der modernen Musik wohlvertraut und über alle Mittel weise verfügend, wußte er dem polyphonen Satze Anmut einzuhauchen und die Forderungen des Kirchenstiles mit den modernen Fortschritten der Tonkunst zu versöhnen.

Mit Auszeichnung sind als Kirchenmusiker, die bemüht sind, im Geiste der Kirche zu wirken, auf protestantischer Seite anzuführen: Bernhard Klein (1793—1832 in Berlin, schrieb die Oratorien „Jephtha", „David", „Hiob", Psalmen, Hymnen, Klaviersonaten, die Opern „Dido", „Ariadne" usw.), Eduard Grell, Meinardus, J. G. Heinrich Bellermann, geb. 10. März 1832, † 10. April 1903 zu Potsdam, Gelehrter von Ruf, als Komponist auf dem Standpunkte Grells (s. o.) stehend; er schrieb Motetten, Psalmen, Chöre und Melodramen zu griechischen Tragikern usw., Ernst Friedrich Richter, geb. 24. Oktober 1808 zu Groß-Schönau, † 9. April 1879 zu Leipzig, Faißt, Kiel, August Gottfried Ritter, geb. 25. August 1811 zu Erfurt, † 26. August 1885 zu Magdeburg, Hans Michel Schletterer, geb. 22. Mai 1824 in Ansbach, † 4. Juni 1893 in Augsburg, Reinthaler, Albert Becker, Wüllner, Rheinberger, Dräseke, Friedrich Brenner, geb. 1815, J. Chr. Weeber, geb. 1808, † 1877 in Nürtingen, Gustav Schreck, geb. 8. September 1849 in Zeulenroda, der Nachfolger Wilhelm Rusts (15. August 1822 bis 2. Mai 1892) als Leipziger Thomaskantor, Friedrich Riegel, Johann Georg

Digitized by Google

Herzog, geb. 6 September 1822 zu Schmölz i. B., † 4. Februar 1909 in München, Friedrich Mergner (1818—91), Seyerlen, Vierling, Reinhold Succo, geb. 29. Mai 1837 zu Görlitz, † 29. November 1897 zu Breslau, Theodor Krause, geb. 1. Mai 1833 in Halle, Christian Fink, geboren 9. August in Dettingen, Johann Heinrich Lützel (1823—99), Carl Braun, geb. 1828, † 1898 in Biberach, Julius Abel, — auf katholischer Seite unter den älteren der biedere J. C. Aiblinger, geb. 1779, † 1867, der übrigens evangelische, aber mit Vorliebe für die katholische Kirche komponierende C. L. Drobisch, geb. 24. Dezember 1803 zu Leipzig, † 20. Aug. 1854 zu Augsburg, Kaspar Ett, geb. 1788 zu Erling in Bayern, † 1847 in München, der sich um die Wiederbelebung der klassichen katholischen Kirchenmusik sehr verdient gemacht hat. Außerdem sind hervorzuheben: G. W. Birkler, geb. 1820, † 1877, Dominik Mettenleiter, geb. 1822, † 1868, und sein älterer Bruder Johann Georg Mettenleiter, geb. 1812, † 1858, Franz Witt, geb. 9. Februar 1834 zu Walderberg, der Begründer des deutschen Cäcilienvereins, † 2. Dezember 1888 zu Schatzhofen bei Landshut, Kaim, Karl Greith (1828—87), Gustav Eduard Stehle, geb. 1839, Franz Xaver Haberl, geb. 12. April 1840 zu Oberellenbach (Bayern), Ernst von Werra, geb. 11. Februar 1854 in Leuk (Wallis), Karl Weinmann aus Vohenstrauß (Oberpfalz), geb. 22. Dezember 1873, Franz Xaver Mathias, geb. 16. Juli 1871 zu Dinsheim i. E. u. a. m.

Wohl gehen, wie die Werke der genannten Komponisten zeigen, die Ansichten darüber noch weit auseinander, was der Kirchenstil von der Musik fordere, ob und wie weit die moderne Musik sich mit den Anforderungen der Kirche versöhnen könne. Aber der Anfang zur Klärung und Verständigung ist gemacht. Die Bestrebungen, welche auf die Hebung der Kirchenmusik, die Klärung und Reinigung des Kirchenstils gerichtet sind, führten 1867 durch Franz Witt zur Begründung des Cäcilienvereins auf katholischer Seite, auf evangelischer zur Gründung der evangelischen Kirchengesangvereine (für Württemberg 1878, Hessen 1879, Baden und Pfalz 1880 u. s. w.), welche sich 1883 zum „Deutsch-evangelischen Kirchengesangverein" verbunden und nunmehr fast alle Gebiete des Deutschen Reiches erobert haben.

Der praktischen Organisation geht voraus und muß zur Seite

gehen die ernste, theoretische Forschung und Belehrung (Franz von Commer, Karl Proske, Ludwig Schöberlein; Organe: „Fliegende Blätter für Kirchenmusik", „Musica sacra", „Siona", „Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst", „Blätter für Haus- und Kirchenmusik", „Korrespondenzblatt des evangelischen Kirchengesangvereins" u. a.), sowie das anregende Vorbild, welches von einzelnen Musterinstituten (Domchor in Berlin, Thomanerchor in Leipzig, Soloquartett für Kirchengesang daselbst), sowie von Vereinen für klassische Kirchenmusik, von Knabenchören wie dem in Salzungen, von Gesangschulen wie der in Regensburg gegeben wird.

Das neuerwachte Interesse für die Kirchenmusik wendete sich naturgemäß auch dem Kirchenliede zu: die Hebung des sehr darniederliegenden Gemeindegesanges wurde von den Kirchenmusikvereinen als eine ihrer wesentlichsten Aufgaben betrachtet. Ihren Bestrebungen kam die Stimmung der Zeit entgegen. Denn die große Erhebung von 1813 und 1815 hatte nicht bloß neues nationales Leben gebracht, sondern auch das religiöse Leben neu geweckt. Mit warmem Interesse wandte sich, evangelischerseits besonders aus Anlaß des Reformationsjubiläums 1817, das Volk wieder der Kirche zu, und diese selbst erinnerte sich, wie Kirchentag und innere Mission beweisen, wieder ihres idealen praktischen Berufes, den sie in den Jahrhunderten des theologischen Gezänkes vielfach vergessen hatte.

Mit der neuerwachenden religiösen Dichtung (Albert Knapp, Spitta, Puchta, Karl Gerok, Julius Sturm) sprangen auch neue Melodien auf, die teilweise schon jetzt Kirchenweisen geworden sind: so von Silcher („Urquell aller Seligkeiten", „Womit soll ich dich wohl loben" [Zweite Melodie], „Preis dem Todesüberwinder", „Mein Gott, zu dem ich weinend flehe", „Mit welcher Zunge, welchem Herzen", „Ja, Tag des Herrn, du sollst mir heilig", „Weil ich Jesu Schäflein bin"); von Heinrich Carl Breidenstein, † 1876 als Universitätsmusikdirektor in Bonn („Wenn ich ihn nur habe"); Bernhard Klein („Löwen, laßt euch wiederfinden"); von A. P. Bertsch, 1758—1820 („Gott, mein Gott, dir will ich singen"); von Conrad Kocher, geb. 1786, † 1872 („Auferstehn, ja auferstehn wirst du", „Der Herr ist gut, in dessen Dienst wir steh'n", „Werde Licht, du Volk der Heiden", „Treuer Heiland, wir sind hier", „Aller Gläub'gen Sammelplatz", „Nicht eine Welt"); von Joh. Georg Frech, 1790—1864 („Kehre wieder", „Wohlauf, mein Herz,

Digitized by Google

verlaß die Welt"); von Joh. Valentin Strebel, geboren 1801, † 1883 („Such', wer da will"); von Immanuel Faißt („Mag auch die Liebe weinen"); von A. Mendelssohn („Dein König kommt in niedern Hüllen") usf. Theoretisch und praktisch wurde an der Verbesserung bzw. Wiederherstellung des kirchlichen Volksgesanges gearbeitet, und es haben sich auf diesem Gebiete Männer, die im Geiste und Sinn eines von Winterfeld gearbeitet haben und noch arbeiten, wie auf evangelischer Seite von Tucher, † 1877, Emil Koch, Franz Magnus Böhme (geboren 1827, † 1898), Friedrich Riegel (München), Brenner (Dorpat) und vor allen Johannes Zahn, geb. 1. August 1817, † 17. Februar 1895, große und bleibende Verdienste erworben[1]).

3. Das Oratorium wird nach zwei Richtungen auseinandergehen. Kehrt es auf der einen Seite als Kirchenoratorium zur Kirchenkantate zurück, so wird es auf der anderen sich der Konzertkantate nähern, bzw. sich von dieser nur noch dem Umfange nach unterscheiden.

Auch auf die Konzertkantate (das dramatisch-lyrische Chorwerk) hat Felix Mendelssohns Vorbild bestimmend eingewirkt. Die „Walpurgisnacht", gleich ausgezeichnet durch poetischen Schwung und dramatische Bewegtheit wie durch Anmut und lichte Klarheit der Musik, wurde der Typus für eine Reihe ähnlicher Werke.

Robert Schumann stellte der „Walpurgisnacht" in „Das Paradies und die Peri" ein ebenbürtiges Werk zur Seite und schuf außerdem eine Reihe von Kantaten und kleineren epischen Chorwerken („Der Rose Pilgerfahrt", „Manfred", „Der Königssohn", „Das Glück von Edenhall", „Vom Pagen und der Königstochter" u. a.). Besonders tätig erwies sich auf diesem Gebiete N. W. Gade („Comala", „Erlkönigs Tochter", „Frühlingsphantasie", „Die Kreuzfahrer" u. a.). Hillers Idyll „Rebekka" und seine „Christnacht" sind hier gleichfalls einzureihen, ferner Bruchs „Flucht der heiligen Familie", „Szenen aus der Frithjofsage", „Schön Ellen", „Achilleus", „Odysseus", „Das Lied von der Glocke"; Wilh. Speidels „König Helge"; Vierlings „Raub der Sabbinerinnen", „Alarich", „Hero und Leander"; Seifriz' „Ariadne auf Naxos"; Eduard Hilles

[1]) Vgl. zu dem gegenwärtigen Stande der ganzen Frage u. a. H. Busse, Wodurch wird der kirchliche Gemeindegesang gefördert? Göttingen 1909. („Die Kirchenmusik und ihre Pflege". Heft 1.)

Digitized by Google

„Die Weiber von Weinsberg", Krug-Waldsees „Harald", „König Rother", „Geiger von Gmünd", Scholz' „Das Lied von der Glocke", Fritz Vollbachs (geb. 17. Dezember 1861 zu Wipperfürth, der sich um die Chrysanderschen Händelbearbeitungen verdient gemacht hat) „Raffael" usw. (er schrieb auch sinfonische Dichtungen u. a. m.).

Die Konzertkantate wird nie in der Weise volkstümlich werden wie das Oratorium. Sie setzt die Bekanntschaft mit dem *Stoffe* voraus und wendet sich ebendamit allzu ausschließlich an die „Gebildeten". Denn wenn es auch immerhin die allgemeinmenschliche Seite des Stoffes ist, die den Tondichter zum Schaffen anregt, und welche er zu gestalten strebt, so ist das Allgemeinmenschliche in dieser speziellen Form und Gestalt doch nur dem literarisch Gebildeten vertraut und verständlich, nicht der großen Menge des Volkes. Die Gestalten der Heiligen Schrift aber sind Typen und Gestalten, zu deren Verständnis der Laie nicht erst nach einem Textbuche oder einer literarischen Einleitung greifen muß. Das biblische Oratorium wendet sich an die Gesamtheit und setzt nur einen gewissen Grad von Herzensbildung voraus, um, wenn auch nicht musikalisch durchweg verstanden, so doch künstlerisch genossen zu werden. Dies ist wohl der Grund, warum die nicht biblischen Oratorien der Neuzeit mehr oder weniger Kabinettstücke geblieben sind, an denen die Kenner sich erfreuen, während eine tatsächliche Popularität auf Händel und Mendelssohn (Spohrs „Letzte Dinge" bilden eine Ausnahme) beschränkt geblieben ist.

Hierzu kommt noch das weitere Moment, daß die Musik bei dem weltlich-romantischen Oratorium mit dem besonderen Kolorit, der ins Einzelne gehenden Lokal- und Personencharakteristik, wie sie der Stoff fordert, zu viel zu tun hat, so daß darüber jene plastische Durchsichtigkeit und Faßlichkeit, welche dem Oratorium Händels und Mendelssohns eignet, verloren geht und die Musik zu schwer und konzertmäßig wird. Der biblische Stoff verlangt nur im allgemeinen ernste Haltung und gebundenen Stil: im übrigen ist der musikalischen Charakteristik freier Raum gelassen, die, weil sie hier nur das Reinmenschliche der Situation zum Gegenstand hat, mit voller Kraft und, ausschließlich auf eines gerichtet, mit voller Wirkung sich entfalten kann.

Digitized by Google

Dritter Abschnitt.

Das Lied[1]).

Zu ungeahnter Bedeutung kommt in Deutschland das Lied. Es gelangt im 19. Jahrhundert zu klassischer Vollendung und wird zu einer sozialen Macht.

Der deutsche Volksgesang war unter den Bedrängnissen des 17. Jahrhunderts nahezu verstummt. Das Volkslied war dem italienischen Madrigal, die kraftvolle Melodie des Volksliedes der aus dem Madrigale hervorgegangenen Arie gewichen. Diese bildete das Modell, nach welchem sich auch die Kompositionen richteten, die dem Bedürfnis sangesfroher Dilettantenkreise dienen wollten, und dies um so mehr, je ausschließlicher an die Stelle des mehrstimmigen Gesanges das einstimmige Lied mit Begleitung, sei es als Solo-, sei es als Rundgesang, rückte.

Die Regungen des nationalen Selbstgefühles, welche am Ausgange des 17. Jahrhunderts zur Begründung der deutschen Oper in Hamburg geführt hatten, übten auf das Lied um so weniger Einfluß aus, als ja jene Bestrebungen mit dem vollständigen Siege der italienischen Oper endigten. Das Vorbild der italienischen Arie, später das des französischen Strophenliedes (couplet), blieb vorerst maßgebend und gab sich in Gängen und Verzierungen der Melodie zu erkennen, die den unverdorbenen Tonsinn der Deutschen durchaus fremd anmuten mußten. Diesen Eindruck gewährt die „Singende Muse an der Pleiße", eine Liedersammlung, die „Sperontes" oder mit seinem eigentlichen Namen Johann Sigismund Scholze, geb.

---

[1]) Vgl. K. E. Schneider, Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwickelung. 3 Bde. Leipzig 1863—67. — O. Lindner, Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert. Herausgegeben von L. Erk. Leipzig 1871. — W. H. Riehl, Freie Vorträge. Stuttgart 1873. S. 197. — A. Reißmann, Die Geschichte des deutschen Liedes. Berlin 1874 (früher: Das deutsche Lied in seiner historischen Entwickelung. Kassel 1861). — E. Schuré, Histoire du Lied ou de la chanson populaire en Allemagne. Paris 1876. — B. Widmann, Geschichtsbild des deutschen Volksliedes in Wort und Weise. Leipzig 1890. — B. Seyfert, Das musikalisch-volkstümliche Lied von 1770—1800. V. Schr. f. M. W. X, 35 ff., 234 ff. — M. Friedländer, Das deutsche Lied im 18. Jahrh. 3 Bde. 1902. — Derselbe, Goethes Gedichte in der Musik. — Derselbe, Gedichte von Goethe in Kompositionen seiner Zeitgenossen. 1896.

Digitized by Google

r Abschnitt.

s Lied[1]).

kommt in Deutschland das Lied. Es
u klassischer Vollendung und wird zu

g war unter den Bedrängnissen des
erstummt. Das Volkslied war dem
kraftvolle Melodie des Volksliedes der
gegangenen Arie gewichen. Diese bildete
sich auch die Kompositionen richteten,
sfroher Dilettantenkreise dienen wollten,
ausschließlicher an die Stelle des mehr-
instimmige Lied mit Begleitung, sei es als
esang, rückte.

nationalen Selbstgefühles, welche am Aus-
derts zur Begründung der deutschen Oper in
en, übten auf das Lied um so weniger Ein-
Bestrebungen mit dem vollständigen Siege der
digten. Das Vorbild der italienischen Arie,
sischen Strophenliedes (couplet), blieb vorerst
sich in Gängen und Verzierungen der Melodie
unverdorbenen Tonsinn der Deutschen durchaus
ußten. Diesen Eindruck gewährt die „Singende
iße", eine Liedersammlung, die „Sperontes" oder
tlichen Namen Johann Sigismund Scholze, geb.

E. Schneider, Das musikalische Lied in geschichtlicher Ent-
[illegible] Leipzig 1872—[illegible]. — H. Lindner, Geschichte des deutschen
[illegible] Erk. Leipzig 1871. — W.
[illegible] — A. Reißmann,
[illegible] Das deutsche Lied in
[illegible] ré, Histoire du Lied
[illegible] B. Widmann, Ge-
[illegible] Leipzig 1890. — R.
[illegible] 1—1800. V. Schr. f. M.
[illegible] Lied im 18. Jahrh.
[illegible] — [illegible]
[illegible]

um 1705 zu Lobendau bei Liegnitz, herausgab[1]). Auch was Johann Friedrich Gräfe, geb. um 1711 zu Braunschweig, † 7. Februar 1787 daselbst (Sammlungen von Oden mit Melodien[2]). Halle I. 1737. II. 1739. III. 1741. IV. 1743. Oden und Lieder des Herrn von Hagedorn mit Melodien I. 1767. II. 1768), Johann Valentin Görner, geb. 1702 zu Penig (Sammlung neuer Oden und Lieder. Hamburg I. 1742. II. 1744. III. 1752), an eigenen Liederkompositionen gaben, verrät das fremdländische Vorbild in steifen Tongängen und Manieren, denen man anfühlt, daß sie abgelernt sind. Schüchtern erst wagt sich das eigentümlich Deutsche, die natürliche, vom Herzen kommende, knappe und unverbrämte Liedmelodie hervor, wie in Görners schönem „Uns lockt die Morgenröte". Man erstrebte wohl größere Einfachheit im Interesse des Bedürfnisses und der Fähigkeit der Kreise, für welche diese Sammlungen bestimmt waren; so in den „Oden mit Melodien" Berlin bei W. Birnstil. I. 1753. II. 1755, wo die Herausgeber der „Opernarie" den „Gesang" gegenüberstellen, „der sich in ein leichtes Scherzlied schickt, das von jedem Mund ohne Mühe angestimmt und auch ohne Flügel und ohne Begleitung anderer Instrumente gesungen werden könnte", und auf das „kleine charakterisierte musikalische Stück" der alten Tanzweise als Muster hindeuten. Allein man fand die volle Eigenart noch nicht. So sind zu nennen: Joh. Friedrich Agricola (1720—74), Schüler J. S. Bachs und Quantzens (Oden in Sammelwerken der Jahre 1753—1760; er schrieb auch vergessene Opern u. a. m.); Christoph Nichelmann (1717—1762), gleichfalls Bachs Schüler (Lieder und Klavierstücke usw. altfränkisch-zopfigen Zuschnittes); Friedrich Wilhelm Marpurg (1718—95), berühmter Theoretiker (viele trocken-schablonenmäßige Lieder und Oden usw.). Alle diese und mit ihnen Graun u. a. stehen unter dem Einflusse der italienischen Opernarie, wenn sie diese auch der deutschen Liedform möglichst anpassen. Andere, wie der als Theoretiker angesehene Johann Philipp Kirnberger (1721—1783), Johann Philipp Sack (1722—1763), Bernhard Valentin Herbing († 1766),

[1]) Vgl. Ph. Spitta, Sperontes' „Singende Muse an der Pleiße" (Zur Geschichte des deutschen Hausgesanges im 18. Jahrhundert). V. Schr. f. M. W. I, 35, 350.

[2]) Vollständigen Titel s. bei A. Reißmann a. a. O. S. 127. Vgl. auch Riemanns Lexikon.

Digitized by Google

setzten auch deutsche *Liedertexte in* Musik, die sie in unbehilflicher Manier musikalisch zu *illustrieren* suchten; aber zum geschlossenen deutschen Liede *brachten sie es nicht*[1]).

Es fand seine *Heimat* im deutschen Singspiele. Dessen Vater, Johann Adam Hiller, darf auch als der Schöpfer des deutschen Liedes bezeichnet werden. Er ist es in zweifachem Sinne, einmal tatsächlich durch den Einfluß, den die in seine Singspiele eingestreuten „kleinen Lieder" auf den Liedgesang und die Liedkomposition ausgeübt haben, sodann grundsätzlich, insofern er sich die Erziehung des Volkes zum Gesange, und zwar zum Gesange höheren Stiles, recht eigentlich zur Aufgabe gemacht hat. Ihr sollen ausdrücklich seine Liedersammlungen dienen, zunächst die für die Kinderwelt bestimmten wie die „Lieder für Kinder" von 1769, die „Sammlung der Lieder aus dem Kinderfreund" von 1782. In seinen Singspielen gibt er an Stelle der in der Oper heimischen Arien und Duette großen Stils „Singstücke", die man „teils als Lieder mit Ritornellen oder Zwischenspielen, teils als Arien nach einem ins Enge gezogenen Plane und ohne Dakapo, teils als Kavatinen oder Finale, wie es die Italiener in ihren komischen Opern nennen", werde ansehen können. Seinem Beispiele folgten die Komponisten von Singspielen, so Christian Gottlob Neefe, Georg Benda, ferner Johann André und Johann Friedrich Reichardt in ihren „komischen Opern", beziehungsweise letzterer in seinem „Liederspiel": „Liebe und Treue". Von der Bühne aus eroberte sich das Lied mit Ritornellen oder Zwischenspielen als „Arie nach einem ins Enge gezogenen Plane", d. i. das deutsche volkstümliche Lied, rasch die Herzen. Mit ihm war die Grundform gegeben, an welche die selbständige deutsche Liedkomposition anknüpfen konnte. Als deren erster bahnbrechender Vertreter ist Kirnbergers Schüler Johann Abraham Peter Schulz[2]), geb. zu Lüneburg 31. März 1747, † 10. Juni 1800 in Schwedt, zu betrachten. Er war ein tüchtiger, hochangesehener Theoretiker und ein beliebter Komponist, der sich in der Oper, im Singspiele, im Melodram und in der Klavierkomposition (Sonate in Es-dur von 1782) mit Glück versuchte, aber im Liede allein noch fortlebt. Dieses hat nach seiner Ansicht seinen

[1]) Proben siehe bei Friedländer a. a. O.
[2]) Vgl. 25 ausgew. Lieder herausg. von B. Engelke 1909 (Steingräber).

Digitized by Google

Zweck nicht in sich selbst; es ist nicht um der schönen Melodie willen da. Das ist vielmehr „der Endzweck des Liederkomponisten, wenn er seinem einzigen rechtmäßigen Vorsatz bei dieser Kompositionsgattung, gute Liedertexte allgemein bekannt zu machen, getreu bleiben will. Nicht seine Melodien, sondern durch sie sollen bloß die Worte des guten Liederdichters allgemein und durch den Gesang erhöhte Aufmerksamkeit erregen, leichteren Eingang zum Gedächtnis und zum Herzen finden, zum öfteren Wiederholen derselben Lust erwecken und so mit dem Reize des Gesanges verbunden ein schätzbarer Beitrag zu den Annehmlichkeiten der Gesellschaft und des menschlichen Lebens werden“ (Lieder im Volkston bei dem Klavier zu singen. 2. A. 1785, Vorbericht). Der aufkeimende deutsche Liederfrühling ist es, dem sich die Tonkunst mit dem Liede zur Verfügung stellt. Dem Texte soll die Tonsetzung zum Leben helfen, um seinetwillen allein sind Melodie, Harmonie und Rhythmus da. Der Liederkomponist „wird daher alle unnütze Ziererei sowohl in der Melodie, als in der Begleitung, — — — wodurch die Aufmerksamkeit von der Hauptsache auf Nebendinge, von den Worten auf den Musikus gezogen wird, — — — als dem Liede schädliche Überflüssigkeiten verwerfen, die seinem guten Vorsatze gerade entgegenwirken.“ Für Schulz ergaben sich als Haupterfordernisse der Komposition strenger Anschluß an die Form des Gedichtes in rhythmischer Hinsicht, Faßlichkeit und Bündigkeit der Melodie, Einfachheit der Harmonie. Ihm ist die Melodie der Träger des Gedichtes, „das enganschließende Kleid“, in dem es vor die Welt tritt; sie soll den Worten Flügel verleihen. An die Aufgabe, das dichterische Wort musikalisch auszulegen und wiederzugeben, dachte Schulz noch nicht. Ihm genügte daher das einfache musikalische Stimmungsbild, das strophische Lied.

Seinem Vorgange folgten Johann André, geb. den 28. März 1741 zu Offenbach, † 18. Juni 1799, Johann Gottlieb Naumann[1]), geb. 17. April 1741 zu Blasewitz, † 2. Oktober 1802 zu Dresden, berühmt als Komponist italienischer Opern, der auch im Liede „mehr welsche Eleganz und Geschmeidigkeit als deutsche Einfachheit und Tiefe“ zeigt (Seyfert a. a. O. S. 65), Josef Schuster,

[1]) Biogr. von Emil Naumann i. d. Allg. Deutsch. Biogr. — Weitere Literatur s. in Riemanns Lexikon.

Digitized by Google

geb. 11. August 1748 zu Dresden, † 24. Juli 1812 daselbst, Corona Schröter[1] (geb. 14. Jan. 1791 zu Geben, † 13. Aug. 1802 in Ilmenau), Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen, geb. 24. Sept. 1761 zu Lübeck, † 28. Januar 1817 zu Kopenhagen, der seine Lieder als „Weisen und lyrische Gesänge" bezeichnet.

Über das einfache Strophenlied mußte die Liedkomposition hinauswachsen, einmal, wenn sich der Tonsetzer die Aufgabe stellte, nicht bloß die Grundstimmung, den Grundton des Gedichtes, sondern dessen einzelne Züge musikalisch wiederzugeben, sodann, wenn es sich um Texte handelte, die nicht einfach lyrischer Natur waren, sondern einen Wechsel von Stimmungen enthielten. So ist es schon bei einzelnen Liedern Neefes. In diesem Falle erwächst dem Komponisten die doppelte Aufgabe, ebensowohl den Gehalt der Dichtung möglichst genau in der Komposition auszuprägen, als das Prinzip der musikalischen Einheit und Geschlossenheit festzuhalten. Je nach der Individualität des Komponisten oder nach dem Charakter der Dichtung kann der Nachdruck auf die Geschlossenheit der Liedform als des knappen Gewandes der Dichtung, oder auf die detaillierte musikalische Nachbildung, beziehungsweise Ausgestaltung der musikalischen Elemente des Textes fallen. Das Ideal bleibt, beide Seiten der Aufgabe zu vereinigen, die Einheit der Form und den sorgsam beobachteten Ausdruck der einzelnen Stimmungszüge und Gefühlsmomente, in welche sich die eine Stimmung des Liedes auseinanderlegt. Gluck versuchte dies in seinen Liedern und Oden mit Begleitung des Pianoforte. Ihm folgte in seinen Anfängen der auf allen Gebieten der Komposition tüchtige, auch durch seine ausgebreitete Schriftstellertätigkeit bekannte, vor allem aber als Liederkomponist gefeierte und für die Entwicklung des Liedes bedeutende Johann Friedrich Reichardt[2], geb. 25. November 1752 zu Königsberg i. Pr., † zu Giebichenstein 27. Juni 1814. Später wandte er sich der mehr die einheitliche Grundstimmung des Gedichtes wiedergebenden Kompositionsweise von Schulz zu. In der Komposition der Lyrik Goethes versuchte Reichardt nach Kräften, beiden Forderungen, die gerade diese Poesie gebieterisch stellt, gerecht zu werden. Auf der einen Seite be-

[1] Literatur bei Riemann a. a. O.

[2] H. M. Schletterer, Johann Friedrich Reichardt, sein Leben und seine musikalische Tätigkeit. Augsburg 1865. — C. F. Lange, J. Fr. Reichardt, Halle 1902. — W. Pauli, J. Fr. Reichardt. Berlin 1903.

Digitized by Google

müht, die Grundstimmung im ganzen zu treffen, strebte er daneben jedoch auch nach fein abgestufter Betonung der Worte durch die Harmonie. Aber um beide Prinzipien, das der Geschlossenheit der Form und das erschöpfenden Ausdruckes, wirklich zu vereinigen, fehlte es ihm an musikalischer Genialität. Seine besten Lieder sind die in der knappen Liedform gehaltenen, wie „Freudvoll und leidvoll", „Der Eichwald brauset", „Im Windgeräusch"[1]). Die das Gedicht durchziehende lyrische Grundstimmung, freilich nur leicht angedeutet, gibt Karl Friedrich Zelter[2]) (1758—1832), der Freund Goethes, dessen Weisen dem Dichterfürsten so eigentümlich sympathisch waren, daß er gegen Schuberts und Beethovens Kompositionen seiner Lieder nahezu gleichgültig blieb. Reichardt sowohl als Zelter sind an Goethes Lyrik gewachsen und von ihr emporgehoben worden. Zelters „König in Thule", „Ich denke dein" gehören zum Besten auf dem Gebiete des einfachen strophischen Liedes.

Mehr an Reichardts Vorbild schloß sich der wohl geschickt deklamierende, im Ausdrucke jedoch steife Berger an, mehr an Zelters Art der feinsinnige Bernhard Klein („Über allen Gipfeln ist Ruh"). Mit beiden hat Verwandtschaft die Weise der gemütvollen Emilie Zumsteeg, geb. 1796, † 1857 („Vom Turme, wo ich oft gesehen"). Die sämtlichen bisher genannten haben schöpferischer Kraft entbehrt, die auch dem Liede allein die zündende Wirkung verleiht.

Die Wiener Meister hatten wohl die musikalische Genialität, aber es fehlte ihnen, um auf dem Gebiete des Kunstliedes ebenso Mustergültiges zu schaffen, wie auf den übrigen Gebieten der Musik, die berechnende Intelligenz der obengenannten Berliner Meister und deren nüchterne Ökonomie. Sie waren gewohnt, sich auf dem Gebiete der Instrumentalmelodie zu bewegen. Haydn komponierte zwar durchweg melodisch und liedhaft (vergl. die anmutige „Sympathie"), aber seine eigentlichen Lieder verraten doch allzusehr den Instrumentalkomponisten: der Text erscheint in einem fast ganz äußerlichen Verhältnisse zur Musik. Das freilich ist keine Frage, daß

[1]) Reichardts Opern sind: „Tamerlan"; „Panthée" (für Paris) usw.; außerdem schrieb er wertvolle Liederspiele („Liebe und Treue" 1800), geistliche und weltliche Chorsachen, Instrumentalwerke usw.

[2]) Vgl. W. Rintel, K. Fr. Zelter. Eine Lebensbeschreibung nach autobiogr. Manuskr. bearb. Berlin 1861. — W. Bornemann, Die Z.sche Liedertafel . . . 1851. — H. Kahle, Geschichte der Z.schen Liedertafel. 1909.

Digitized by Google

Haydn, wenn er auch kein mustergültiges Lied hinterlassen hat, im allgemeinen durch seinen Stil, vor allem durch den Strom liedmäßiger Melodie, der durch alle seine Werke hindurchgeht, wie auf das Gebiet der Komposition überhaupt, so insbesondere auch auf das der Liedkomposition befruchtend eingewirkt hat. Nicht bloß hat er die Form des Liedes erweitert, man hat von ihm auch die Verbindung leichtbeschwingter Melodik mit gründlicher Thematik, die Dialektik der Form, die auch im kleinen Rahmen des Liedes von hoher Wichtigkeit ist, gelernt.

Ähnlich verhält es sich mit Mozart. Keiner hatte diese süße, herzbewegende Kantilene, diese sinnliche Reife bei aller Ursprünglichkeit, Kraft und Tiefe der Melodie, wie der Sänger der Zauberflöte, des Figaro und des Don Juan. Was er auf dem Gebiete des eigentlichen Liedes schuf, ist zwar der Zahl nach im Vergleiche mit der großen Zahl von Reichardts und Zelters Liedern wenig, aber, musikalisch betrachtet, bei weitem mehr wert. Zwar hat Mozart in den meisten Liedern die Form des Arioso angewandt oder die Liedform zur Gesangsszene erweitert („Abendempfindung", „Veilchen"), indem die Grundstimmung in die einzelnen Stimmungsglieder zerlegt und deren jedes mit feinster Nuancierung in Melos und Harmonik durchgeführt wird, so daß der Unterschied zwischen Arie und Lied fast verschwindet. Aber z. B. in der „Zauberflöte" hat er andererseits die Arienform so im Geiste des deutschen Liedes umgebildet („Dies Bildnis ist bezaubernd schön", „Der Vogelfänger bin ich ja", „Ein Mädchen oder Weibchen", „Das klinget so herrlich", „Bald prangt, den Morgen", „Zum Ziele führt", „Seid uns zum zweitenmal willkommen"), daß ihm schon darum auch in der Liedkomposition eine hohe Bedeutung zukommt. Denn diese bei aller künstlerischen Reife und Fertigkeit so außerordentlich faßlichen Weisen haben einen unberechenbaren Einfluß auf die Melodiebildung überhaupt und auf die Melodien-Auffassung gehabt. Von Mozart stammen überdies reizende, wenigstens in Süddeutschland vielgesungene Kinderlieder („Komm', lieber Mai, und mache") und Chorlieder von der echtesten und bezeichnendsten Form und vom volkstümlichsten Charakter („Brüder, reicht die Hand zum Bunde" u. a.).

Mozarts titanischer Erbe Beethoven schien zu gewaltig angelegt, als daß er seine Vollkraft in den engen Rahmen des Liedes hätte zwängen können. Gleichwohl gibt er in den „Liedern an die

Digitized by Google

ferne Geliebte" geradezu Muster für alle folgenden Zeiten: denn die Lieder des „Liederkreises" atmen bei absoluter Vollendung der Form eine Glut und Tiefe keuscher Empfindung, wie sie nur aus einem gewaltigen, deutschen Geiste strömen kann. In *einzelnen* seiner bedeutendsten Lieder, wie in der „Adelaide", *erweitert* Beethoven das Lied gleichfalls, wie Mozart, zur Gesangsszene. Je mehr *dies* geschieht, desto mehr entfernt sich das Lied naturgemäß vom *Volks*gesange. In den religiösen Liedern von Gellert („Die Himmel rühmen", „Gott ist mein Lied", „An dir hab' ich gesündigt" usw.) nähert sich Beethoven der Reichardtschen, bzw. Schulzschen Weise. Über Beethoven weit zurück gehen die zu ihrer Zeit vielgesungenen Lieder von Karl Friedrich Curschmann[1]) (geb. 21. Juni 1805 in Berlin, † 24. August 1841 zu Langfuhr bei Danzig, Schüler von Spohr und Hauptmann), dem es in erster Linie auf Sangbarkeit, Faßlichkeit und Anmut der Melodie ankam. Auch der sinnige, melodienreiche Ernst Friedr. Kauffmann, geb. 27. November 1803 zu Ludwigsburg, † 1852 in Stuttgart, knüpft mehr an das Haydn-Mozartsche Vorbild an. Doch verraten seine Lieder in vielen Einzelzügen schon die Bekanntschaft mit der Romantik, die er erlebt und keineswegs verkannt hat[2]).

Zur vollen Blüte freilich kam die Liedkomposition erst durch die Romantiker. Die reiche Mannigfaltigkeit der Farbentöne, die Feinheit und Schärfe der melodischen Zeichnung, die beredte Sprache überraschender Akkordwechsel und kontrastierender Klangwirkungen, das alles kam im engen Rahmen des Liedes zu größter Wirkung. Entschiedener freilich als bisher, da die Musik über den Text eine zwingende Herrschaft ausgeübt hatte, mußten nun die beiden Richtungen auseinandertreten, deren eine das Wort nur als Grundlage für die selbständige Entfaltung der Melodie ansieht, deren andere aber der Musik die Aufgabe zuweist, das Gedicht nicht bloß nach seiner allgemeinen Grundstimmung wiederzugeben, sondern bis in die feinsten Wendungen der Stimmung hinein musikalisch nachzubilden. Während die Lieder der ersteren Richtung vor allem auf musikalisch-einheitliche Form ausgehen, werden die der letzteren sich

[1]) Vgl. G. Meißner, K. F. Curschmann (Diss.) 1899.

[2]) Vgl. H. A. Köstlin, Ernst Friedrich Kauffmann in „Hie gut Württemberg alleweg!" Württ. Jahrb. Heilbronn 1898.

Digitized by Google

mehr durch Kraft und Gewalt des Ausdruckes auszeichnen. Die erstere Richtung wird ferner am liebsten die Form des strophischen Liedes wählen und höchstens zur Charakterisierung der einzelnen Wendungen durch verschiedene Begleitung der Hauptmelodie sich verstehen; die letztere wird im allgemeinen das Lied durchkomponieren und auch dann, wenn sie die Melodie der Strophe beibehält, dieselbe in Harmonie und Rhythmus dem Inhalte des Textes genau anpassen; die erstere wird endlich mehr auf architektonisch gebaute Melodie halten, die letztere mehr auf richtige Deklamation. Es erhellt von selbst und leuchtet jedem vernünftigen Menschen ein, daß an sich beide Richtungen berechtigt sind. Der Beweis dafür liegt in der Tatsache, daß unsere großen Liedermeister je nach der Beschaffenheit des Textes in beiden Richtungen gleich Vollendetes geschaffen haben. Daß der Komponist im einzelnen Falle die richtige Form wähle, ist Sache seiner allgemeinen Bildung und seines Geschmackes.

Ganz besonders kam die Romantik der Balladenkomposition zugute. Besonders fruchtbar waren hierin Johann Rudolf Zumsteeg und Karl Löwe. Die Balladen Löwes, die in wunderbarer Einheit eine in ihrem Verlaufe festgehaltene Grundstimmung und sorgfältige und reiche Ausgestaltung der einzelnen psychischen Momente neben voller Ausnutzung tonmalerischer Züge aufweisen, werden auf lange hinaus Muster der Gattung bleiben und sind durch Schuberts und Schumanns Balladen nicht überholt worden.

Der größte Erbe Beethovens, auf dem Felde des Liedes überhaupt der erste Meister war Franz Schubert, der hier eine noch nie dagewesene Mannigfaltigkeit, Vielseitigkeit und Vollendung entfaltete. Mit feinster Empfindung, lyrischem Schwunge und hinreißender Melodik verbindet er leuchtendes Kolorit und treffende Charakteristik, die nicht bloß die Empfindung, sondern, wo es darauf ankommt („Müllerlieder", „Winterreise", „Fischer", „Erlkönig" usw.), auch den Naturgrund, ihren landschaftlichen und szenischen Hintergrund mit unvergleichlicher Treue wiederzugeben imstande ist. Er vereinigt beide Richtungen aufs genialste.

Schumann, der geborene Charaktermaler, schlägt mehr die zweite Richtung auf Wahrheit und detaillierte Textwiedergabe ein: seine Lieder sind förmliche Nachdichtungen des Textes, großartige Tongedichte, die von den Worten nicht abgelöst werden können.

Digitized by Google

Gleichwohl eignet ihnen mit wenigen Ausnahmen auch die volle Einheit der Grundstimmung. Trotz des Eingehens auf die feinsten Einzelzüge des Gedichtes sind seine Lieder musikalisch abgerundete Kunstwerke.

Mendelssohn hat auch auf diesem Gebiete vor allem das Verdienst, auf die künstlerische Ökonomie und auf die *Schönheitslinie* gehalten zu haben. Seine Lieder stehen an *Schwung und* Glut der Empfindung den Schumannschen weit nach; auch die feurigsten, wie op. 34, erreichen hierin nicht Schumanns „Frauenliebe und Leben", „Liederkreis" usw. Aber durch ihre musikalische Bündigkeit und Faßlichkeit, ja gerade durch eine gewisse Zurückhaltung des Pathos, eine gewisse Allgemeinheit desselben, durch die Einfachheit der harmonischen und melodischen Struktur bezeichnen sie die Rückkehr zur Volkstümlichkeit. Natürlichkeit und gesunde Kräftigkeit bis in die kleinste Note hinein ist auch hier Mendelssohns Vorzug. Schumann ist für die Gebildeten und für die Kenner, Mendelssohn ist für alle.

Mehr an Mendelssohn haben sich angeschlossen: der sorgsam charakterisierende, auch im Liede geschmackvolle Ferdinand Hiller, die schwungvolle, in die weich bewegten, sinnig und fein akzentuierten Tonlinien die Seele einer tiefempfindenden, durch schwere Leiden geläuterten Weiblichkeit hineingießende Josefine Lang[1]), geb. 14. März 1815, † 1880 („Sie liebt mich", „Gib dich dahin"), der liebenswürdige Taubert und der gemütstiefe Reinecke, beide der Kinderwelt durch ihre duftigen, frischen Kinderlieder vertraut, Julius Rietz, Karl Eckert, Karl Reissiger, Emil Kauffmann, Ludwig Stark, August Walter, Heinrich Dorn, Georg Vierling, Max Bruch, Salomon Jadassohn, Adolf Wallnöfer u. a.

Mehr Schumanns Einfluß in dem Bemühen um treue, volle, in die einzelnen Wendungen des Textes eindringende Wiedergabe des Gedichtes zeigen Theodor Kirchner, Adolf Jensen, geb. 12. Januar 1837 zu Königsberg i. Pr., † 23. Januar 1879 in Baden-Baden, Johannes Brahms, Anton Rubinstein, Robert Volkmann, Bernhard Scholz u. a.

Mehr in der Schule des alten Sebastian Bach und der

[1]) H. A. Köstlin, Josefine Lang. Leipzig 1881. (S. m. B. Nr. 26, 27.)

Klassiker im engeren Sinne wurzeln die in erster Linie auf musikalische Solidität dringenden und durch Gediegenheit sich auszeichnenden Meister Franz Lachner, Moritz Hauptmann, L. Meinardus, Otto Scherzer[1]), geb. 24. März 1821 zu Ansbach, † 23. Februar 1886 zu Stuttgart, die auf dem Gebiete des Liedes überaus Tüchtiges, auf die Zukunft Angelegtes geleistet haben.

In der strengen Durchführung des Prinzipes der Deklamation sind über Schumann hinausgegangen Peter Cornelius, Robert Franz und Hugo Wolf.

Peter Cornelius (s. o.) wendet die von Richard Wagner für das Verhältnis der Musik zum dichterischen Worte aufgestellten Grundsätze mit strenger Folgerichtigkeit auf das Lied an. Die Musik bescheidet sich in keuscher, fast herber Sprödigkeit, die dichterische Rede musikalisch zu betonen, in diskreter, zurückhaltender Weise zu illustrieren. Er ist musikalischer Rezitator der meist von ihm selbst herstammenden Poesien, ist in erster Linie Dichter. Umgekehrt ist es bei Robert Franz[2]) (eigentlich Knauth), geb. 28. Juni 1815, † 24. Oktober 1892 zu Halle a. S. Dieser ist in erster Linie Musiker, aber der Musiker gibt sich schlechthin in die Zucht des Dichters. Er fußt auf der Anschauung, daß der Komponist dem Dichter gegenüber die Aufgabe habe, jenen unsagbaren Duft, jenen unbeschreiblichen Hauch, der über den Worten liegt und wie eine leise Melodie das Gedicht durchklingt, in Töne zu fassen, die einzelnen Melodieabschnitte den Textgliedern aufs innigste anzuschmiegen, so daß das aus solch inniger Verschmelzung erwachsene musikalische Gebilde nicht nur die treue Wiedergabe des Gedichtes im ganzen und in den einzelnen Teilen, sondern auch gleichzeitig sozusagen seine Auslegung darstellt. Es entstehen so Gesänge, deren eigentümliche Schönheit und Bedeutung erst in der Verbindung mit dem Texte, im Zusammenklingen mit dem dichterischen Worte einleuchtet und zum Bewußtsein kommt, Gesänge, die nicht vom Worte abgelöst als Melodien „gespielt" werden können, sondern gesungen werden müssen, da Melodie und Harmonie mit dem dichterischen Texte aufs innigste verflochten, durch diesen bedingt sind. Den von Franz vertretenen

[1]) Otto Scherzer, Ein Künstlerleben. Stuttgart o. J. — Dr. Otto Scherzer, Nekrolog. Allg. Zeitung. 1886. Nr. 111, 2. Beil.

[2]) Literatur in Riemanns Lexikon.

Grundsätzen, die den von Wagner für das Musikdrama geltend gemachten entsprechen, folgen mehr oder weniger alle ernst gerichteten Liederkomponisten, denen es um die wirkliche Nachdichtung des Textes zu tun ist, wie sein Schüler Max Kretschmer, weiter Hans Sommer (eigentlich Zincken, pseudonym Neckniz), geb. 20. Juli 1837 zu Braunschweig (Opern: „Der Nachtwächter", „Loreley", „Saint-Foix", „Münchhausen" u. a. m., viele Lieder), Felix Weingartner (s. o.), Adalbert von Goldschmidt, geb. 5. Mai 1848 in Wien, † 21. Dezember 1906 daselbst (Opern: „Helianthus", „Gáa", „Die fromme Helene" [nach W. Busch], ferner Hamerlings „Sieben Todsünden" und zahlreiche Lieder), W. Kienzl, Adalbert von Fielitz, geb. 28. Dezember 1860 in Leipzig (schrieb auch die Opern „Vendetta", „Das stille Dorf", sodann „Toskanische Lieder" u. a. m.), W. Berger, Arno Kleffel, geb. 4. September 1840 zu Pößneck i. Th., Schüler von Hauptmann (Oper „Des Meermanns Harfe", Musik zum „Faust", Ouvertüren, Chorwerke, Klavierstücke, Lieder), Eugène d'Albert, Richard Strauß, Edgar Tinel, der Balladenkomponist Martin Plüddemann[1]), geb. 29. September zu Kolberg, † 8. Oktober 1897 zu Berlin, u. a. m.

Die Gefahr, welche bei dieser Behandlung des dichterischen Wortes droht, besteht darin, daß über dem allzu ängstlichen Bemühen, mit dem Tonsatze allen einzelnen Wendungen des Textes zu folgen und jedem Zuge des Gedichtes in der Musik, sei es in der Gesangsstimme, sei es in der Begleitung gerecht zu werden, leicht die Einheit der Grundstimmung verloren geht; darunter leidet auch die organische Geschlossenheit, die von jedem Kunstwerke, auch von dem kleinsten Umfanges gefordert werden muß. Dieser Gefahr sucht Hugo Wolf (s. o.) dadurch zu begegnen, daß er zu dem Aufbaue des musikalischen Kunstwerkes, welches das Lied darstellt, das Klavier, bzw. die Begleitung und die Singstimme in völlig selbständiger Weise und mit gleichwertiger Bedeutung zusammentreten läßt. Klavierbegleitung und Singstimme bringen durch organisches Zusammenwirken das Ganze hervor; beide sind gleichberechtigte Faktoren. Was das Klavier ausführt, sind demnach nicht bloß harmonische Akzente, charakteristische Erläuterungen oder Illustra-

[1]) Vgl. R. Batka, M. Plüddemann. 1895.

tionen zu dem, was die Singstimme vorträgt, sondern selbständig sich entwickelnde Gedanken und Themen, die erst zusammen mit den Gesangslinien das aussprechen, was der Tondichter im Liede sagen will. Wolf wendet also die Grundsätze Wagners nicht bloß auf das Verhältnis der Musik zum dichterischen Worte, sondern auch auf das Verhältnis der Begleitung zum Gesangsvortrage an. Die Begleitung ist zum gleichberechtigten Faktor des Kunstwerkes geworden, wie im Drama das Orchester. Sie hat die organische Einheit zu wahren, die Dialektik des Stimmungsverlaufes wiederzugeben. Sie bildet den Grund, auf dem die vortragende Stimme hervortritt. Dadurch wird die Gesangsstimme frei, so daß sie mit ganzer Kraft in das melodisch vertiefte Wort des Dichters sich versenken, ihm, ohne die Einheit des Tonbildes zu zerstören, in allen Wendungen folgen kann.

Auf dem Grunde des Liedes Schuberts, Schumanns und Wolfs haben mit Erfolg moderne Meister, wie Arnold Mendelssohn (s. o.), weitergebaut. Von den Zeitgenossen seien noch angeführt: Woldemar v. Baußnern, dessen besondere Bedeutung freilich wohl auf dem Gebiete der Instrumentalkomposition und auch der Oper zu liegen scheint. Seine Entwickelung ist schwerlich schon abgeschlossen. Er wurde am 29. November 1866 in Berlin geboren, verlebte seine Jugend in Siebenbürgen, studierte 1882—88 bei Kiel und Bargiel in Berlin, war in Mannheim, Dresden und Köln tätig und wurde 1908 Nachfolger E. W. Degeners (1858—1908) als Direktor der Gr. Musikschule in Weimar. (Opern: „Dichter und Welt"; „Dürer in Venedig"; „Herbort und Hilde"; „Der Bundschuh". Kammerwerke, Gesänge mit Orchester, Lieder, Balladen, Klavierstücke.) — Paul Scheinpflug, geb. 10. Septbr. 1875 in Loschwitz bei Dresden (Klavierquartett op. 4 „Worpswede", op. 5 „Frühlingssinfonie", Lieder op. 1, 2, 3, 6, 9, 11, 14 u. a. m.); Ernst Otto Nodnagel, geb. 16. Mai 1870 zu Dortmund, † 25. März 1909 zu Berlin, ein höchst begabter, leider aber ebenso einseitiger Vertreter des extremen Modernismus im Liede („Lyrische Rezitative"); er schrieb auch sinfonische Dichtungen und einiges an kritischen Arbeiten; Ludwig Heß, einer der gefeiertsten Sänger der Gegenwart, der sich als Komponist von Liedern u. a. einen sehr geachteten Namen machte; er wurde am 23. März 1877 in Marburg geboren und ist seit 1907 in München tätig (Musikdrama „Ariadne",

Digitized by Google

Chorwerke, Gesänge mit Orchester und viele Lieder mit Klavier); Theodor Streicher, geb. 7. Juni 1874 in Wien, ist mit 36 Liedern aus „des Knaben Wunderhorn", Hafisliedern u. a., sodann mit Chorwerken („Die Schlacht bei Murten" u. a. m.) an die Öffentlichkeit getreten. Auch August von Othegraven, geb. 2. Juni 1864 zu Köln, verdient unter den ernsten Komponisten der Gegenwart eine besondere Erwähnung (Märchenspiel „Die schlafende Prinzessin"; Männerchor „Der Rhein und die Reben", viele Lieder, harmonisch interessante Männerchöre usw.). —

In der Gegenwart sind mannigfache Bestrebungen zu bemerken, die Ausdruckskraft der Musik dadurch zu heben, daß man ihr Elemente der „exotischen" Kunstübung zuführt. Dur und Moll sollen, das ist die Annahme, ihre Rollen ausgespielt haben. Abermals wird das Heil aus dem Osten erwartet, am Lichte der arabischen und chinesischen Dur- und Mollskalen soll sich das erlöschende Feuer der europäischen Kunst neue Nahrung suchen. Eine Zeitlang behaupteten die heute zum Teile als unwesentlich erkannten Halb- und Viertelstöne eine bedeutsame Stellung in dieser Bewegung. Sie hat auch auf die Liedschreibung unserer Tage einen gewissen Einfluß gewonnen. Ihr vorgearbeitet haben u. a. Puccini und Debussy; einer ihrer eifrigsten Vorkämpfer ist Georg Capellen, geb. 1. April 1869 in Salzuflen, der nach vielen anderen theoretischen Schriften 1906 mit einer Arbeit „Ein neuer exotischer Musikstil" vor die Öffentlichkeit trat, seinen Standpunkt mehrfach in Zeitschriften verteidigte und „Japanische Volksmusik" bearbeitet herausgab, welchem allen er 1908 eine „Fortschrittliche Harmonie- und Melodielehre" folgen ließ. Es kann wohl kaum einem Zweifel unterliegen, daß, so Wirkungsvolles dieser „exotische" Stil am rechten Orte, etwa im Musik-Drama, das indischen Lokalton nachahmen will, hervorrufen kann, die ganze Bewegung doch deswegen im Sande verlaufen muß, d. h. für unser Musikempfinden nie etwas anderes als ein unter Umständen gerechtfertigtes Reizmittel bedeuten wird, weil es sich in jenen Skalen nicht um allgemeingültige Ausdrucksformen, sondern um Idiotismen handelt, die an die Ethnographie des Orients gebunden sind. —

Die Gattung leicht ansprechender Lieder ist in der Gegenwart vertreten u. a. durch Erik Meyer-Helmund, geb. 25. April 1861 in St. Petersburg, der auch eine Anzahl von Opern schrieb. — Neben den Erzeugnissen der hohen Kunst erwähnen wir mit gutem

Digitized by Google

Noch andere, wie Eduard Grell[1]), geb. 6. November 1800 zu Berlin, Lehrer an der Kompositionsschule der Akademie der Künste, † 10. August 1886 zu Steglitz bei Berlin, blickten im Schaffen auf Palestrina und Lassus zurück („Israeliten in der Wüste").

Für die eigentlichen Romantiker trat die Rücksicht auf den kirchlichen Stil hinter dem Prinzipe des Ausdruckes zurück.

Schon Spohr hatte sich nicht mehr damit begnügt, die großen Stimmungen, in welchen die am Geiste vorübergeführte Handlung sich konzentriert und ausklingt, in ein wenn auch dramatisch belebtes, so doch einheitlich zusammengefaßtes und musikalisch ausgerundetes Tonbild zu fassen, sondern in seinen Oratorien („Die letzten Dinge", „Der Fall Babylons"; s. o.) den einzelnen Wendungen des Textes sorgfältig zu folgen gesucht und das Hauptgewicht auf den möglichst treuen und packenden Ausdruck des Einzelnen gelegt. An die Stelle des plastischen Oratorienstils trat damit der deklamatorische Stil, das Epos wurde zur dramatischen Szene, zum dramatisierten Tongemälde, das zwar durch geistvolle Zeichnung und innig warme Farbengebung anzieht und fesselt, je nachdem überrascht und entzückt, dem aber die von der Form zu verlangende Mächtigkeit der Gestaltung, die Einheitlichkeit und Geschlossenheit und damit die Gewalt und Großartigkeit des Eindruckes abgeht. Durch die allzusehr auf die Worte eingehende Deklamation kommt eine gewisse Unruhe in das Ganze, die beim Oratorium um so peinlicher berührt, als die häufigen Klangwechsel u. a. sich nicht, wie das bei der Oper der Fall ist, durch die szenische Darstellung erklären. Das Oratorium nähert sich hier der Oper, der Oratorienstil, der eine gewisse monumentale Plastik fordert, sich zum Opernstil also etwa verhält, wie Freskomalerei zur gewöhnlichen Malerei, dem des Musikdramas. Ein glänzendes Beispiel dafür ist Tinels „Franziskus". Dessen eingedenk, daß der Name Oratorium für diese Art von Tongemälden oder musikalischer Deklamation ohne Szene nicht recht paßt, nennt daher Richard Wagner sein „Liebesmahl der Apostel" mit Recht eine „biblische Szene", Saint-Saëns sein Oratorium „Le déluge"

[1]) Vgl. H. Bellermann, Ed. Grell. 1899. — Grells „Aufsätze und Gutachten" herausgeg. von H. Bellermann. 1887 (S. o.).

Digitized by Google

der immerhin Kunstübung zu heißen verdiente, also ein kunstwürdiger deutscher Volksgesang. Das von den Vätern des neueren deutschen Liedes geschaffene volkstümliche Lied war nach der einen Seite zum deutschen Kunstliede ausgewachsen, das der deutschen Nation die Perlen ihrer Poesie im Gewande und in der Auslegung der Tonkunst vor die Seele führte. Zugleich aber hatte es *tatsächlich* einen neuen Volksgesang ins Leben gerufen. Eine Reihe der zunächst für das Singspiel oder die Kinderwelt oder auch für das „gesellige Vergnügen" bestimmten Lieder ist von der Bühne aus ins Volk gedrungen oder hat über die Kinderstube und durch die Schule seinen Weg ins Volk gefunden und ist so zum Volksliede geworden, das noch heute im Munde des Volkes lebt. Z. B. von Hillers Liedern: „Ohne Lieb und ohne Wein" (aus dem Singspiele „Der Teufel ist los" oder „Die Verwandelten Weiber", aber vor deren Aufführung schon gedruckt), „Als ich auf meiner Bleiche" (aus der „Jagd"), „Der Winter ist ein harter Mann", „O Kriegsgott, auf ewig ergeb' ich mich dir" u. a.; von Georg Benda: „Selbst die glücklichste der Ehen", „Trinkt, trinkt, trinkt"; von Johann Abraham Peter Schulz: „Des Jahres letzte Stunde"; von Johann André: „Komm, stiller Abend, wieder", das „Rheinweinlied" von Claudius; von Johann Friedrich Reichardt: „Schlaf, Kindlein, schlaf"; von Hans Georg Nägeli[1]), geb. 27. Mai 1773 zu Wetzikon (Zürich), † 26. Dezember 1836: „Goldne Abendsonne", „Freut euch des Lebens" u. a.

Eine Reihe unverwelklicher Lieder stammt von dem trefflichen Komponisten des „Sonntagskindes", Wenzel Müller (s. o.) in Wien („Ich bin der Schneider Kakadu", „Wer niemals einen Rausch gehabt", „Kommt a Vogerl geflogen", „So leb' denn wohl, du stilles Haus" u. a.). Das Volk nahm sie förmlich vom Theater mit nach Hause, und der „göttliche Bänkelsänger" in Wien wurde nicht müde, neue zu erfinden. Friedrich Heinrich Himmel[2]) (1765—1814), der Vorgänger der Kücken, Abt u. a., gab mit seinem „An Alexis send' ich dich" dereinst das Lied, das der Spießbürger anstimmte, wenn der Weltschmerz ihn erfaßte; Friedrich

[1]) Literatur siehe in Riemanns Lexikon.

[2]) Vgl. J. C. F. Arnold, F. H. Himmel. 1810; auch 1816 in seiner „Galerie der ber. Tonkünstler" . . .

Digitized by Google

Glück[1]) (geb. 23. September 1793 zu Oberensingen in Württemberg, Pfarrer in Neuenhaus, Hohenasperg, Schornbach, † daselbst am 1. Oktober 1840) schlug mit „In einem kühlen Grunde“ die echten deutschen Herzenstöne an. Die Berliner Meister, vor allem aber Reichardt und Zelter („Es war ein König in Thule“, „'S war einer, dem 's zu Herzen ging“, „Ein Musikant wollt' fröhlich sein“) lieferten köstliche Beiträge. Zelter insbesondere spendete jene frischen, frohen Tafellieder voll himmlischen Behagens, wie sie nur Deutschlands Jugend kennt, und von denen in ganz besonderem Sinne gilt, was Goethe von Zelters Liedern überhaupt sagte: „Es ist gleich, als ob jedermann den Staub und die Asche vom Haupte schüttelte“. Von dem guten Bernhard Anselm Weber, geb. 18. April 1766 in Mannheim, † 23. April 1821 in Berlin, singen unsere Kleinen: „Mit dem Pfeil, dem Bogen“; von Haydn singen wir: „Gott erhalte Franz den Kaiser“ („Deutschland, Deutschland über alles“), von Mozart „Das klinget so herrlich“ und „Brüder, reicht die Hand zum Bunde“. Beethoven gab neben manchem jovialen Liede das schöne „In allen guten Stunden“. Am meisten freilich sangen unsere Romantiker dem Volke nach dem Munde und nach dem Herzen. Von Schubert ist zwar bis jetzt nur ein Lied wirklich ins Volk gedrungen („Am Brunnen vor dem Tore“), aber seine Lieder sind aus dem Quell des Volksliedes entsprungen, aus dessen zauberischer Naivetät, und ihrer manches wird noch mit der Zeit künstlerisches Gemeingut werden. Um so mehr ist es Karl Maria von Weber gelungen, im Volksmunde heimisch zu werden („Schlaf, Herzens Söhnchen“, „Mein Schatz, der ist auf die Wanderschaft hin“, die Lieder von „Leier und Schwert“); bilden doch „Preziosa“ („Einsam bin ich, nicht alleine“) und „Freischütz“ eine ganze Perlenschnur von volkstümlichen Weisen. Aus Konradin Kreuzers „Verschwender“, „Nachtlager in Granada“ ist gleichfalls die eine und andere Weise beliebt geworden; auch der Franzose Boieldieu trug zu dem Schatze der Volkslieder eine der köstlichsten Perlen mit dem schottischen „Robin Adair“ bei.

An Stoff fehlte es somit dem Volksgesange nicht; aber dieser Stoff bildete doch ein allzubuntes Durcheinander. Wenn das Volk

[1]) Biogr.: P. L. in d. Beil. zur Münchener Allg. Ztg. 1893 Nr. 266. — Allg. deutsche Biogr. 9, 258. — Allg. Zeitg. 1874, 340, a. o. Beil.

Digitized by Google

auch an den Liedern seinerseits modelte und formte, bis sie ihm mühelos vom Munde gingen, so waren es doch keine ursprünglichen Volkslieder.

Um den ungleichartigen Stoff zu sichten und im Geiste des naiven, ursprünglichen Volksliedes umzubilden, dazu bedurfte es der fleißigen Erforschung des alten Volksliedes, des ernstlichen Zurückblickens auf die alte Zeit und des redlichen Eingehens auf den Volksgeist. Es galt, zu sammeln, aus dem Gesammelten mit feinem Sinne das Echte, Gute und Gediegene herauszufinden, nach den gefundenen Mustern das neuerdings volkstümlich Gewordene umzubilden, teils zu bereichern, teils zu vereinfachen, und so nicht bloß volkstümliche Lieder zu schaffen, sondern durch Wiederherstellung des treusinnigen deutschen Volksliedes in seiner Keuschheit, Schlichtheit und Einfachheit dem Volksgesange erst die rechte Kunstform zu geben, ihn dadurch zu heben, zu läutern und zum wirklichen Organe des Volksgeistes zu machen. Das alles hat mit ebenso feinsinnigem Takte wie glücklichem Verständnisse Friedrich Silcher[1]) geleistet, geb. 27. Juni 1789 zu Schnaidt im Remstal (Württemberg), † als Universitätsmusikdirektor zu Tübingen 26. August 1860. Er sammelte unermüdlich, was er irgend von Volksliedern aufbringen konnte, sichtete im rechten Geiste und modelte mit dem rechten, feinen Geschmacke, so daß mit voller Wahrheit gesagt werden kann: seine Volkslieder sind realistisch im vollen Sinne des Wortes, sie sind wirklich dem Volke abgelauscht und doch idealisiert, der ideale Volksgeist blickt mit seinen treuen blauen Augen uns daraus an, nicht der Zeit- und Modegeist. So hat Silcher denn auch den Volksliederschatz durch eine Reihe lieblicher, im Volksgeiste neu erfundener Lieder bereichert, die von unvergänglicher Jugendfrische sind, weil sie von Haus aus nur eines sein wollen, ohne jeden Nebenzweck und Modegedanken, nämlich treuherzige Volkslieder („Ich weiß nicht, was soll es bedeuten", „Jetzt gang i an's Brünnele", „Ännchen von Tharau", „Zu Straßburg auf der Schanz", „Es geht bei gedämpfter Trommel Klang", „Ich hatt' einen Kameraden", „Morgenrot", „O mein Deutschland, ich muß marschieren", „Es zogen drei Bursche", „Zu Augsburg steht ein hohes Haus", „Morgen muß ich fort von hier", „Nun leb' wohl, du kleine Gasse",

[1]) H. A. Köstlin, K. M. v. Weber und Friedrich Silcher. Stuttgart 1877.

Digitized by Google

Herzog, geb. 6 September 1822 zu Schmölz i. B., † 4. Februar 1909 in München, Friedrich Mergner (1818—91), Seyerlen, Bierling, Reinhold Succo, geb. 29. Mai 1837 zu Görlitz, † 29. November 1897 zu Breslau, Theodor Krause, geb. 1. Mai 1833 in Halle, Christian Fink, geboren 9. August in Dettingen, Johann Heinrich Lützel (1823—99), Carl Braun, geb. 1828, † 1898 in Biberach, Julius Abel, — auf katholischer Seite unter den älteren der biedere J. C. Aiblinger, geb. 1779, † 1867, der übrigens evangelische, aber mit Vorliebe für die katholische Kirche komponierende C. L. Drobisch, geb. 24. Dezember 1803 zu Leipzig, † 20. Aug. 1854 zu Augsburg, Kaspar Ett, geb. 1788 zu Erling in Bayern, † 1847 in München, der sich um die Wiederbelebung der klassichen katholischen Kirchenmusik sehr verdient gemacht hat. Außerdem sind hervorzuheben: G. W. Birkler, geb. 1820, † 1877, Dominik Mettenleiter, geb. 1822, † 1868, und sein älterer Bruder Johann Georg Mettenleiter, geb. 1812, † 1858, Franz Witt, geb. 9. Februar 1834 zu Walderberg, der Begründer des deutschen Cäcilienvereins, † 2. Dezember 1888 zu Schatzhofen bei Landshut, Kaim, Karl Greith (1828—87), Gustav Eduard Stehle, geb. 1839, Franz Xaver Haberl, geb. 12. April 1840 zu Oberellenbach (Bayern), Ernst von Werra, geb. 11. Februar 1854 in Leuk (Wallis), Karl Weinmann aus Vohenstrauß (Oberpfalz), geb. 22. Dezember 1873, Franz Xaver Mathias, geb. 16. Juli 1871 zu Dinsheim i. E. u. a. m.

Wohl gehen, wie die Werke der genannten Komponisten zeigen, die Ansichten darüber noch weit auseinander, was der Kirchenstil von der Musik fordere, ob und wie weit die moderne Musik sich mit den Anforderungen der Kirche versöhnen könne. Aber der Anfang zur Klärung und Verständigung ist gemacht. Die Bestrebungen, welche auf die Hebung der Kirchenmusik, die Klärung und Reinigung des Kirchenstils gerichtet sind, führten 1867 durch Franz Witt zur Begründung des Cäcilienvereins auf katholischer Seite, auf evangelischer zur Gründung der evangelischen Kirchengesangvereine (für Württemberg 1878, Hessen 1879, Baden und Pfalz 1880 u. s. w.), welche sich 1883 zum „Deutsch-evangelischen Kirchengesangverein" verbunden und nunmehr fast alle Gebiete des Deutschen Reiches erobert haben.

Der praktischen Organisation geht voraus und muß zur Seite

Digitized by Google

lied aber ist allein das, welches nicht bloß die Luft und den Duft der Landschaft ausatmet, die es erzeugt hat, sondern den idealen Geist des Volkes zeigt, dem Genius der Nation entsprungen ist. Einfachheit und Schlichtheit machen es noch nicht aus: idealer Gehalt, Kräftigkeit, Ursprünglichkeit, Gesundheit und Reinheit sind ihm noch wesentlicher. Ebenso scharf unterscheiden wir von dem Volksliede das Zeitlied, welches eine große Zeit dem Volke in den Mund legt und, obgleich es vielleicht ursprünglich ein Kunstlied sein mag, um des patriotischen Gehaltes willen als Volkslied an- und aufgenommen wird, wie z. B. „Was ist des Deutschen Vaterland", am 3. August 1825 auf der Schneekoppe komponiert von Gustav Reichardt, geb. 13. November 1797 zu Schmarsow bei Demmin (Vorpommern), hochbegabt für Musik, als Predigersohn zur Theologie bestimmt, dann zur Musik übergegangen, Gesanglehrer des späteren Kaisers Friedrich III., † 19. Oktober 1884 in Berlin; oder K. Wilhelms „Wacht am Rhein".

Es war aber nicht genug, dem Volke gute Volkslieder zu geben. Man mußte, sollte der Gesang eine bildende Macht werden, das Volk seine Lieder auch singen lehren. Zwar hat schon die Natur dafür gesorgt, daß auch das einfachste Bauernkind nicht ohne musikalische Anregung bleibe: singen doch die Vögel in Wald und Flur und entlocken schon frühe dem Kinde Töne der Freude und der Lust an Sonnenschein und Leben. Auch sind die Gelegenheiten zahlreich, die dem Volke Musik vermitteln (Kirche, Volksfeste, Tanz, Gauklergesellschaften usw.). Aber eine kunstmäßige schöne Tonerzeugung und einen Gesangsvortrag, der auch den Singenden selbst einigermaßen befriedigt, lernt kein Kind von selbst: es lernt ihn von den Alten.

Sollte ein tüchtiger Volksgesang erzeugt, und in dieser Richtung auf dem Grunde, den Luther gelegt hatte, endlich weitergebaut werden, so mußten die Hebel zuerst in der Schule angesetzt und ein methodischer Schulgesang gepflegt werden. Die bescheidenen Meister, welche ihr Leben dieser wenig äußeren Dank und Ruhm eintragenden Aufgabe, die Jugend singen zu lehren, mit selbstverleugnender Beschränkung gewidmet haben, wie neben Silcher L. Hentschel, Schäublin, Chr. E. Homann, J. Chr. Weeber, Auberlen, Th. Krause, Sering, Flügel, Faißt und Stark (Chorgesangschule), Albert Karl Tottmann, Müllner, Joh. Heine. Lützel

(1823—99), Ehni u. a., verdienen um so mehr in der Musikgeschichte Erwähnung, als ihr Wirken, so still und ungekannt es bleibt und so wenig die Koryphäen der Kunstwelt darauf achten, für die gesamte musikalische Volksbildung und damit für die kulturgeschichtliche Seite der Kunst selbst von unberechenbarer Bedeutung ist. Von dem Stande der Musikbildung im Volke hängt nicht zum wenigsten das allgemeine Musikverständnis und damit sicherlich auch der Fortschritt auf dem Gebiete der eigentlichen Kunst ab.

3. Dieselben Bestrebungen, einen kunstmäßigen Volksgesang zu erzeugen und dadurch auf den naiven Volksgesang bildenden Einfluß auszuüben, gaben dem vierstimmigen Männerchor[1]) die Entstehung. Zunächst war es ein gesellig-musikalisches Bedürfnis, welches zur Gründung eines Gesangvereines führte.

Schon 1620 wurde durch eine Anzahl von Jünglingen, die „zu der Musik eine sonderbare Anmutung getragen haben", die Singgesellschaft „Zum Antlitz" in St. Gallen gestiftet, die bis in die neuere Zeit bestanden hat und die Brücke von den unter Luthers Einfluß entstandenen Kirchengesangvereinen zu den modernen Männergesangvereinen bildet.

Das Zusammentreten von Dilettanten zum Zwecke größerer Aufführungen war schon durch Händels Oratorien nötig geworden, da in diesen die Massenchöre unmöglich von den immerhin wenig zahlreichen Kunstsängern ausgeführt werden konnten. Unter Mendelssohns Einfluß bildeten sich sodann stehende Oratorienvereine, der eine, hochwichtige, und in nächster Berührung mit der Künstlerwelt stehende Zweig der Dilettantenmusik.

Mehr das Bedürfnis einer durch Kunstübung verfeinerten Geselligkeit gab der Berliner Singakademie (gegründet 1791 durch Fasch) ihre Entstehung. Die Freiheitskriege und die in ihnen aufflammende nationale Begeisterung schufen für diese Art von Vereinigungen einen national-politischen Boden. Die 1819 von Berger gestiftete Berliner Liedertafel war wesentlich von dem Geiste jugendlicher, nationaler Begeisterung getragen und geleitet, so daß das künstlerische Element vor ihr zurücktrat, indem zunächst wenigstens von einem eigentlichen Chorgesange hier so wenig wie in den nach

[1]) Vgl. O. Elben, Der volkstümliche deutsche Männergesang. 2. Auflage. Tübingen 1887.

dem Muster der Berliner Liedertafel entstandenen Vereinen zu Frankfurt a. O., Leipzig usw. die Rede war. Erst später drang der eigentliche Chorgesang ein, dessen Begründer der treffliche Schweizer Hans Georg Nägeli (s. o.) ist. Er selbst bezeichnet das Jahr 1810 als das der Gründung des Männerchors. Nach dem Vorbilde der unter Nägelis Einfluß entstandenen Männergesangvereine, welche sich die Aufgabe der „Ausbildung und Veredelung des Volksgesanges, Erweckung höherer Gefühle für Gott, Freiheit und Vaterland" und „Vereinigung und Verbrüderung der Freunde der Kunst und des Vaterlandes" stellten, bildeten sich zuerst in Schwaben ähnliche Vereinigungen, zuerst der Stuttgarter Liederkranz 1824, dem verschiedene andere nachfolgten (die akademische Liedertafel in Tübingen, Vereine in Reutlingen, Eßlingen, Heilbronn, Ulm usw.). Hier in Süddeutschland wurden die Männergesangvereine die Zuflucht und der Herd der nationalen Begeisterung, die auf allen andern Punkten gewaltsam niedergehalten wurde. Aber neben der Aufgabe, die Vaterlandsliebe und das in den Freiheitskriegen erwachte Einheits- und Zusammengehörigkeitsbewußtsein in allen Volkskreisen wach zu erhalten und die trennenden Schranken der Stände möglichst zu überwinden, vergaß man hier die besondere künstlerische Aufgabe nicht, und die Sängerfeste, so sehr freilich in jener trüben Zeit das politisch-nationale Element in den Vordergrund treten mußte, da es jedem deutschen Herzen das Wichtigste und Nächste war, haben auch in künstlerischer Hinsicht schöne Erfolge zu verzeichnen gehabt.

Die schwäbischen Sänger verbanden sich 1849 zum „Schwäbischen Sängerbund", und bald entstanden weithin durch Deutschland Vereinigungen, deren größere Mehrzahl sich 1862 zum deutschen Sängerbunde zusammenschloß.

Der politisch-nationale Charakter dieser Bestrebungen liegt am Tage. Das Lied ist durch die Männergesangvereine eine nationale Macht geworden, die zur Niederreißung der die deutschen Stämme trennenden Schranken und zur Wiederherstellung der deutschen Nation das ihre redlich beigetragen hat.

Seit 1870/71 tritt das agitatorische Element naturgemäß hinter dem allgemeinen sozialen und künstlerischen zurück: die Notzeit ist vorüber, das Vaterland ist errungen. Der Männergesang hat seinen Beruf nunmehr als einer der bedeutendsten Hebel und Träger der

Digitized by Google

Volksbildung und als bedeutsame, den Gemeinsinn und die Liebe zum Vaterland weckende und erhaltende soziale Macht überhaupt zu erfüllen.

Schon um des vaterländischen Geistes willen, welcher die Männergesangvereine von Anfang an beseelte, wandten Dichter und Komponisten zum Teil ihr Bestes dem Männerchore zu. Obenan steht auch hier Mendelssohn (indirekt mit seinen herrlichen Quartetten für gemischten Chor, direkt mit seinen schönen Männerchören: „Wer hat dich, du schöner Wald", „Wem Gott will rechte Gunst erweisen", den Chören zu „Antigone" und „Ödipus"). Schon die „Priesterchöre" in Mozarts Zauberflöte, der „Jägerchor" im Freischütz und noch so manche ähnliche musikalische Perle hatten die eigenartige Schönheit und Kraft des Männerchorgesanges zur Geltung gebracht. Die besten Meister, wie Beethoven, Schubert, Weber, Marschner, Wagner, Brahms, H. Wolf, A. Mendelssohn u. a., haben es nicht verschmäht, für den Männerchor zu schreiben. Aus der Legion von Komponisten heben wir hervor als Klassiker des Männerchors neben Mendelssohn: Konradin Kreuzer („Droben stehet die Kapelle", „Siegesbotschaft" u. a.). Ferner: A. G. Methfessel (1785—1869), Lachner, Hiller, Gade, Moritz Hauptmann, J. P. v. Lindpaintner (1791—1856), C. Mangold, K. G. Reissiger (1798 bis 1859)[1]), Joh. Wenzeslaus Kalliwoda (1800—1866; „Lied der Deutschen in Österreich"), Silcher, Erk, Klein, Karl Wilhelm, M. Zenger, L. Stark, Abt, Rupr. Joh. Jul. Dürrner (1810—1859), Faißt, Ferdinand Möhring (1816—1887; „Normannenzug" u. a. m.), Christian Fink, geboren 9. August 1831 zu Dettingen i. W., Komponist vortrefflicher Orgelwerke u. a., C. Braun, Andreas Zöllner[2]), geb. 8. Dezember 1804 zu Arnstadt, † 2. März 1862 in Meiningen; Karl Friedr. Zöllner (17. März 1800 zu Mittelhausen i. Th. geb., † 25. Sept. 1860 zu Leipzig: „Zöllnerbund"). Sein Sohn ist Heinr. Zöllner, geb. 4. Juli 1854 (s. o.), von dem gleichfalls Männerchöre geschrieben wurden; Alfred Dregert (1836—93), Karl Hirsch (geb. 17. März 1858 zu Wendingen bei Nördlingen; ein gediegner, ernst gerichteter Musiker), Karl Isenmann (1839—89), Hugo Jüngst, geb. 26. Febr.

[1]) Vgl. H. Pfeil, K. G. Reissiger. 1879.
[2]) Vgl. Aus des Liederkomponisten A. Z. Leben. Von A. W. Hiller. 1862.

1853 zu Dresden (schrieb u. a. vortreffliche Bearbeitungen alter Weisen), M. v. Weinzierl, J. B. Zerlett, Th. Koschat[1]), geb. 8. August 1845 zu Viktring bei Klagenfurt u. a. m. Die bekannte Schweizergruppe der Männerchorkomponisten setzt sich zusammen aus: Ignaz Heim (geboren 7. März 1818 zu Renchen in Baden, † 3. Dez. 1880 in Zürich), W.lh. Baumgartner, *geb. 15. Mai* 1820 zu Rorschach, † 17. März 1867 in Zürich, ein Freund Wagners und G. Kellers, von dem wir neben prächtigen Männerquartetten wertvolle Instrumentalmusik besitzen, A. Villeter, Karl Attenhofer[2]), geb. 5. Mai 1837 in Wettingen (Zürich), Friedr. Hegar, geb. 11. Oktober 1841 zu Basel, Eduard Munzinger (1831—99), Karl Munzinger, geb. 23. September 1842 zu Balsthal, Gustav Weber[3]) geb. 30. Oktober 1845 zu Münchenbuchsee, † 12. Juni 1887 zu Zürich, Schüler u. a. von Taufig; Liszt und Bülow haben ihn mehrfach gefördert. (Sinfonische Dichtung „Zur Iliade". Kammermusik, Klavier- und Chorwerke von Rang und Haltung.) Gottfr. Angerer aus Waldsee (Württemberg), geb. 3. Febr. 1851, † 1909 in Zürich u. a. m. Die mannigfachsten Richtungen sind in dieser an sich nicht erschöpfenden Liste vertreten, vom unreflektierten, frisch empfundenen Liede Karl Attenhofers an bis zu der mit größtem technische Raffinement und einer an Wagners Kunst erwachsenen Harmonik ausgestatteten Chorballade Fr. Hegars. Daß mit derlei Werken (vgl. auch oben bei Nicodé) die Grenze des dem Männergesange Erreichbaren gewonnen ist, bedarf keiner besonderen Betonung. Der Männergesang hat seinen Höhepunkt als kulturgeschichtlich wichtige und erfreuliche Erscheinung hinter sich; heute ist er, so Vortreffliches die großen Vereine in Wien, Zürich, Köln, Stuttgart, Frankfurt, Berlin usw. auch leisten, doch immer mehr dem Kultus des technisch Schweren als einer an sich schätzenswerten Sache verfallen. Die großen Anforderungen, die deshalb an die Mitglieder der Männerchöre gestellt werden müssen, haben vielfach zu einer Abnahme des Interesses an den Bestrebungen der gemischten Chorvereine geführt, eine im Interesse der Kunst nicht genug zu beklagende Erscheinung.

[1]) Vgl. O. Schmid, Th. Koschat. 1887. — M. Morold, Das Kärtner Volkslied und Th. Koschat. 1895.

[2]) Vgl. A. Glück, K. Attenhofer o. J.

[3]) Vgl. A. Schneider, G. Weber. 1888.

Die wachsende Leistungsfähigkeit der höher geschulten Sängerchöre, namentlich in großen Städten, hat die Komposition von Kunstwerken im eigentlichen Sinne des Wortes gefördert, wie sie uns in den Chorwerken mit Orchesterbegleitung entgegentreten. Ein solches ist Wagners biblische Szene „Das Liebesmahl der Apostel", Bruckners „Germanenzug", wie vorher schon Mendelssohns „Chöre zur Antigone". Wir nennen unter denen, die diese Gattung in mannigfaltiger Form pflegten: K. Reinecke („Schlachtlied", Te deum, „Hakon Jarl"), Rheinberger („Wittekind", „Hymnus an die Tonkunst" op. 179), Bruch („Frithjof", „Normannenzug", „Leonidas", „Salamis"), Jadassohn („An den Sturmwind"), Wüllner („Heinrich der Finkler"), Brambach („Cäsar am Rubikon", „Germanischer Siegesgesang", „Lorelei", „Nachtstück"), Gernsheim („Siegesgesang der Griechen nach der Schlacht bei Salamis", „Wächterlied", „Phöbus Apollon"), A. Krug („Nomadenzug"), Krug-Waldsee („Seebilder"), B. Scholz („Türmerlied"), L. Nicodé („Das Meer" u. a.), Fr. Hegar („Schlafwandel", „Totenvolk", „Die Trompete von Gravelotte", „Die beiden Särge", „Rudolf von Werdenberg", „Das Herz von Douglas"), Ed. Kremser, geb. 10. April 1838 („Altniederländische Volkslieder", „Balkanbilder"), Meyer-Olbersleben, geb. 5. April 1850 („Gotentreue"), Robert Schwalm, geb. 6. Dezember 1845 („Der Goten Todesgesang", „Abendstille am Meere"), Heinrich Zöllner („Heldenrequiem", „Die Hunnenschlacht", „König Rings Brautfahrt", „Columbus"), Karl Goldmark („Frühlingsnetz"), Hans Huber („Aussöhnung"), Edvard Grieg („Landerkennung"), Franz Curti („Die Schlacht", „Im Sturm", „Hoch empor"), Theodor Podbertsky, geb. 1846 („Friedrich Rotbart", „König Erich"), Othegraven, A. Mendelssohn („Schneiders Höllenfahrt", „Pandora"), W. Berger u. v. a. m.

So hoch wir die Anerkennung zu schätzen wissen, die hierin für das musikalische Streben und für die künstlerische Bedeutung der Männergesangvereine liegt, so steht uns doch deren kulturgeschichtliche und soziale Mission noch höher, die in der musikalischen Erziehung des Volkes selbst, in der Hebung des Volksgesanges einerseits, in der künstlerischen Verklärung des Volkslebens, insbesondere in der Veredelung seiner Geselligkeit, in der Idealisierung seiner Erholungen, in der Versöhnung der sozialen Gegensätze anderseits

liegt. Für die Erfüllung dieser Aufgabe ist die enge Fühlung mit dem Volksgesange noch wichtiger, als die Berührung mit dem Konzertsaale und der Bühne.

Je mehr das Volksleben seine ideale Erhebung und erneuernde Kraft aus der Wurzel der Religion zieht, desto wichtiger ist die Pflege der kirchlichen Kunst, des religiösen Volksgesanges. So werden die Männergesangvereine, unbeschadet ihrer besonderen Aufgabe, ihre idealste Weihe in der Pflege des Kirchengesanges oder in der opferwilligen Teilnahme an einem beide Geschlechter umfassenden, alle in der Gemeinde vorhandenen Kräfte ohne Rücksicht auf Rang, Stand und Vermögen in sich vereinigenden Kirchengesangvereine zu suchen haben.

Vierter Abschnitt.

Die ausübende Kunst seit Beethoven.

Mit Mozart, vollends mit Beethoven ist das Klavier in den Mittelpunkt des Musiklebens getreten und das herrschende Instrument geworden. Dem entsprechend hat ebensowohl die Technik des Klavierbaues, wie die Kunst des Klavierspiels eine ungeahnte Ausbildung gefunden. Während die Mehrzahl der übrigen Instrumente auf dem schon früher gewonnenen Boden verharrt, und die Neuzeit nur von Bereicherung ihrer Technik und demgemäß von Verfeinerung des Spiels weiß, kann man bezüglich des Klaviers und des Klavierspiels von einer förmlichen Geschichte reden.

Die Zeit der klassischen Meister war zugleich die Zeit, in welcher das Pianofortespiel systematisch begründet wurde. An die Spitze ist hier zu stellen Muzio Clementi („Gradus ad Parnassum"). Sein Schüler J. B. Cramer („Etüden") ist gleichfalls einer der ersten Meister und Lehrer gewesen. Durch einen anderen Schüler, Ludwig Berger, den Lehrer Mendelssohns, reicht Clementis Einfluß in die neue Zeit.

An Mozart schließt sich, die Tradition der klassischen Epoche auf eine große Anzahl von Jüngern vererbend, Joh. Nep. Hummel als Meister ersten Ranges im glänzenden Klavierspiele an. Durch seinen Schüler Ferdinand Hiller erstreckt sich Hummels Tradition gleichfalls bis an die Gegenwart heran.

Mit Beethoven stand wenigstens zeitweise in Verbindung Carl

Czerny, der Lehrer einer großen Anzahl unserer größten Klaviermeister: Franz Liszt, Sigismund Thalberg (geb. 7. Januar 1812 zu Genf, † 27. April 1871 in Neapel), Theodor Döhler (1814—1856), Alfred Jaëll (1832—1882) u. a.

Die klassische Schule legte den Hauptnachdruck auf das schöne Ebenmaß, die Durchsichtigkeit und Klarheit, den klanglichen Wohllaut in der Wiedergabe des Tonwerks. Die einseitige Hervorkehrung der technischen Bedingungen eines vollendeten Vortrages führte leicht zur Hintansetzung des inneren Gehaltes oder doch zur Gleichgiltigkeit gegen diesen, beziehungsweise zur virtuosenhaften Pflege der „brillanten" Technik. In dieser Hinsicht leistete der geistreiche Thalberg wohl das Bedeutendste. (Akkordpassagen u. a. m.).

In Karl Maria von Weber dagegen trat der Einfluß der Romantik hauptsächlich in der leidenschaftlichen Bewegtheit und in dem effektvollen Glanze des Spiels zutage. Der Vortragende gibt nicht mehr ganz objektiv das von ihm durch ernste Versenkung in die Komposition erfaßte Tonwerk selbst wieder, sondern er legt seine persönliche Stimmung hinein, er spielt nicht allein das Tonstück, sondern in diesem, in seiner besonderen Auffassung, sich selbst. —

Die harmonische Persönlichkeit Mendelssohns und seines Freundes Ferdinand Hiller verband die maßvolle, von den Klassikern ererbte Objektivität des Spiels mit dem bewegten Pathos der Romantik. Ignaz Moscheles (1794—1870) steht der klassischen Schule noch näher; sein Spiel zeichnete sich aber ebenso durch Glanz, wie durch geistige Durchdringung und bewegtes Pathos aus. Dagegen vertrat Chopin die Romantik ausschließlich nach der Seite der Vernnerlichung. Er konnte, was z. B. das Mißfallen des berühmten Friedr. Wilh. Mich. Kalkbrenner[1]) (1788—1849) erregte, der auf Eleganz und Objektivität des Vortrags drang, selbst die Klassiker nur so wiedergeben, wie sie sich in seiner Individualität spiegelten und in seine Stimmung übersetzten. Dagegen vertrat Clara Schumann (1819—1896), die edle, hochsinnige Gattin Robert Schumanns, wiederum das edle, harmonische Maß innerhalb der romantischen Schule; mit farbenreichem Zauber des Spiels und feinsinnigem Eingehen in alle Nuancen der Stimmung verband sie eine bewundernswerte Objektivität, mit leidenschaftlicher Bewegt-

[1]) L. Boivin, F. W. Kalkbrenner. 1840.

heit eine erstaunliche Durchsichtigkeit und Plastik des Vortrags. Stephen Heller (1813—1888) und Adolf Henselt (1814—1889) sind auch im Pianofortespiel, das sie mit poesievoller Auffassung durchgeistigten, entschieden den Romantikern beizuzählen.

In Franz Liszt erstand dem Pianoforte ohne Zweifel der größte ausübende Künstler; ausgehend von Czerny verband er mit vollendeter Technik, die nicht bloß der Töne überhaupt Herr war, sondern, wenn wir so sagen dürfen, jeden einzelnen Ton nach Belieben zu färben vermochte, die feurige Phantasie des Romantikers und gewann durch seine umfassenden Studien, durch sein warmherziges Eingehen auf jede eigenartige Künstlerindividualität, die ihm in seinem bewegten Leben begegnete, sowie durch seine feine Beobachtungsgabe eine Universalität des Vortrags-Stiles, die ihn in zum bedeutendsten aller Klavierspiele stempelte.

Nach der Seite der Universalität, die über jeden Ausdruck Herr ist und in jeden Stil sich einlebt, war Hans v. Bülow sein würdigster und größter Schüler, während in der Entfesselung der Tongewalten, in der orchestralen Behandlung des Klavieres und in der Feinheit der dynamischen Abstufung des Tones, bei scharf ausgeprägter künstlerischer Individualität in Auffassung und Wiedergabe Anton Rubinstein seinesgleichen suchte.

Durchsichtige Klarheit und vollendete Ebenmäßigkeit charakterisierten das Spiel Dionys Pruckners (1834—1897). Mortier de Fontaine (1816—1883) war insofern Bülows Vorgänger, als er zuerst sich über den Stil der Gegenwart erhob und in den von ihm eingeführten historischen Klavierkonzerten mit Freiheit die Stile aller Zeiten zu beherrschen suchte. Bedeutende Klaviervirtuosen waren endlich Nikolaus Rubinstein (1835—1881), ein hervorragender Bach-Spieler, Karl Tausig (1841—71), Marie Wieck, R. Schumanns Schwägerin, Heinr. Ehrlich, geb. 5. Oktober 1822 zu Wien, † 29. Dezember 1899 in Berlin, auch bemerkenswerter Komponist und Ästhetiker, Al. Dreyschock (1818—1869), Wilhelmine Claus Szarvady (1834—1907) u. v. a. m.

In der Gegenwart ragen hervor: Reinecke, Lassen, Ernst (geb. 1826) und Max Pauer (geb. 1866), Xaver Scharwenka, Otto Neitzel (geb. 1852), Bernhard Stavenhagen (geb. 1872), Frederik Lamond (geb. 28. Januar 1868 zu Glasgow), Fel. Dreyschock (1860—1906), Anette Essipoff (geb. 1. Februar 1851 zu

geb. 11. August 1748 zu Dresden, † 24. Juli 1812 daselbst, Corona Schröter[1] (geb. 14. Jan. 1791 zu Geben, † 13. Aug. 1802 in Ilmenau), Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen, geb. 24. Sept. 1761 zu Lübeck, † 28. Januar 1817 zu Kopenhagen, der seine Lieder als „Weisen und lyrische Gesänge" bezeichnet.

Über das einfache Strophenlied mußte die Liedkomposition hinauswachsen, einmal, wenn sich der Tonsetzer die Aufgabe stellte, nicht bloß die Grundstimmung, den Grundton des Gedichtes, sondern dessen einzelne Züge musikalisch wiederzugeben, sodann, wenn es sich um Texte handelte, die nicht einfach lyrischer Natur waren, sondern einen Wechsel von Stimmungen enthielten. So ist es schon bei einzelnen Liedern Neefes. In diesem Falle erwächst dem Komponisten die doppelte Aufgabe, ebensowohl den Gehalt der Dichtung möglichst genau in der Komposition auszuprägen, als das Prinzip der musikalischen Einheit und Geschlossenheit festzuhalten. Je nach der Individualität des Komponisten oder nach dem Charakter der Dichtung kann der Nachdruck auf die Geschlossenheit der Liedform als des knappen Gewandes der Dichtung, oder auf die detaillierte musikalische Nachbildung, beziehungsweise Ausgestaltung der musikalischen Elemente des Textes fallen. Das Ideal bleibt, beide Seiten der Aufgabe zu vereinigen, die Einheit der Form und den sorgsam beobachteten Ausdruck der einzelnen Stimmungszüge und Gefühlsmomente, in welche sich die eine Stimmung des Liedes auseinanderlegt. Gluck versuchte dies in seinen Liedern und Oden mit Begleitung des Pianoforte. Ihm folgte in seinen Anfängen der auf allen Gebieten der Komposition tüchtige, auch durch seine ausgebreitete Schriftstellertätigkeit bekannte, vor allem aber als Liederkomponist gefeierte und für die Entwicklung des Liedes bedeutende Johann Friedrich Reichardt[2], geb. 25. November 1752 zu Königsberg i. Pr., † zu Giebichenstein 27. Juni 1814. Später wandte er sich der mehr die einheitliche Grundstimmung des Gedichtes wiedergebenden Kompositionsweise von Schulz zu. In der Komposition der Lyrik Goethes versuchte Reichardt nach Kräften, beiden Forderungen, die gerade diese Poesie gebieterisch stellt, gerecht zu werden. Auf der einen Seite be-

[1] Literatur bei Riemann a. a. O.

[2] H. M. Schletterer, Johann Friedrich Reichardt, sein Leben und seine musikalische Tätigkeit. Augsburg 1865. — C. F. Lange, J. Fr. Reichardt, Halle 1902. — W. Pauli, J. Fr. Reichardt. Berlin 1903.

Digitized by Google

Als Lehrer endlich sind zu nennen: Friedrich Kalkbrenner (1788–1849), Daniel Steibelt, Aloys Schmitt und vor allem Adolf Kullak (Verfasser einer „Ästhetik des Klavierspiels"), der in erster Linie neben der Beherrschung der Technik auf geistiges Verständnis des Tonstückes drang, sowie sein Bruder Theodor, aus dessen Schule eine Reihe vorzüglicher Klavierspieler hervorgegangen ist. Von modernen Klavierpädagogen seien ferner genannt: Köhler, Lebert, Stark, Riemann, E. Breslaur (1836–99), Klindworth, H. Ehrlich, Fuchs, Germer, Ruthardt, R. Breithaupt, L. Deppe, M. Schwarz u. a. m.

Das Violinspiel fand würdige Vertreter in Italien, Frankreich, Deutschland. Die italienische Schule, in erster Linie auf die Schönheit des vollen, runden Gesangstones gerichtet, gab unserem Jahrhundert den größten Geigenmeister in Nicolo Paganini[1]), geb. 27. Oktober 1782, † 27. Mai 1840, dessen phänomenalem Spiel eine vor ihm unbekannte dämonische Gewalt innewohnte. Unter seinen Schülern ragte Camillo Sivori[2]) (1815—1894) hervor. Eine Zeitlang eng mit Paganini befreundet war Karl Lipinski (1790—1861), der, obwohl im Geigenspiele Autodidakt, längere Jahre hindurch der namhafteste Konkurrent Paganinis war. Ebenso genoß die Freundschaft Paganinis der ausgezeichnete Virtuose und Schöpfer vortrefflicher, italienischer Melodienfülle mit deutschem Ideenreichtume und sorgfältiger Arbeit vereinender Kammermusikwerke, Antonio Bazzini (1818—1897).

Die französische Schule, als deren Haupt der Italiener Giov. Battista Viotti[3]) (geb. 23. Mai 1753, † 3. März 1824), der Begründer des modernen Violinspiels, anzusehen ist, einer Schule, die ebenso sehr auf vollendete Technik, Reinheit und Klarheit des Vortrages, wie auf feurige Belebtheit und geistreiche Akzentuierung des Spiels dringt, ist auf würdige Weise vertreten durch Pierre Rode (1774—1830), Rodolphe Kreutzer (1766—1831), Pierre Baillot (1771—1842) und Delphin Alard (1815—1888),

[1]) Vgl. neben älteren Arbeiten (S. Riemanns Lexikon) Prod'homme, N. Paganini. 1907. — St. Stratton, N. Paganini. 1907.

[2]) Vgl. A. Pierottet, C. Sivori. 1897.

[3]) Biographien von Fayolle (1810), Baillot (1825), Miel (1827), A. Pougin (1888). Viotti gehört zu den bedeutendsten Komponisten für sein Instrument. Er schrieb 29 Konzerte, 21 Streichquartette, 18 Sonaten u. a. m.

zu dessen Schülern Pablo de Sarasate (1844—1908) gehört. Der belgisch-französischen Schule gehören mit anderen an: Charles de Bériot (1802—1870), Emile Sauret, geb. 1852, Henri Vieuxtemps (1820—1881), François Hubert Prume (1816 bis 1849), Henri Wieniawski (1835—1880), Hubert Léonard (1819—1890) und sein Schüler César Thomson, geb. 1857 zu Lüttich, woher auch Eugène Ysaye, geb. 1858, stammt.

Die deutsche Schule, als deren Haupt Ludwig Spohr zu betrachten ist, fordert in erster Linie jene strenge Objektivität des Vortrages, welche die Frucht allseitiger musikalischer Bildung und treuer Versenkung in das vorzutragende Kunstwerk ist. Klassizität und Strenge des Stils kennzeichnen die deutschen Geigenmeister, deren große Vorzüge namentlich bei der Wiedergabe der klassischen Tonwerke hervortreten. Hierher gehören: Ferdinand David (1810 bis 1873), der Schüler Spohrs und Begründer der Leipziger Schule, Bernhard Molique (1802—1869), ebenfalls ein Schüler Spohrs, Josef Böhm (1795—1876), Schüler von Rode, J. Mayseder (1789—1863), der bedeutendste der Wiener Meister, zu dessen Schülern Heinrich Wilhelm Ernst (1814—1865), Edmund Singer, geb. 14. Okt. 1830, Georg Hellmesberger (1800—1873) und Josef Joachim gehören; ferner Heinrich de Ahna (1835—92), der Schüler Mayseders, Jean Becker (1833—1884), der Leiter des berühmten Florentiner-Quartetts. Eine besondere Stellung nahm Ole Bull (1810—1880) ein, der erst bei Spohr in die Schule ging, dann Paganini nach Paris folgte, ohne sich streng nach dem einen oder anderen zu bilden. — Den deutschen Vortragsstil vertrat in vorbildlicher Weise Joseph Joachim[1]), geb. 28. Juni 1831 zu Kittsee bei Preßburg, † 15. August 1907 in Berlin. Einzig und allein das Kunstwerk an sich wollte sein Spiel zur Geltung bringen; ihm diente die persönliche Auffassung und die ganze vollendete Technik ausschließlich und ohne jede Nebenabsicht und Nebenrücksicht. Der durch Joachim begründeten Berliner Schule gehören eine Reihe ausgezeichneter Künstler, wie Auer, Barth, Kruse, W. Meyer, H. Petri, Prill, Marie Soldat u. a. an. Zu nennen sind ferner Hugo Heermann, geb. 1844, der aus Bériots Schule hervorgegangen ist, Johann Christoph Lauterbach, geb. 1832,

[1]) A. Moser, Joseph Joachim. Berlin 1898.

gleichfalls Schüler Bériots, Otto Hohlfeld, Henrich Schradieck, August Wilhelmj, Schüler von David, Eduard Rappoldi, Schüler von Leopold Jansa (1797—1875) in Wien, Karl Bien, Adolf Brodsky, Miroslav Weber (geb. 9. November 1854, † 2. Januar 1906 in München, von dessen schönen und geistvollen Kammermusikwerken mehrere durch Preise ausgezeichnet wurden. Eine Oper „Der selige Herr Vetter" kam 1894 in Wiesbaden zur Aufführung), Gustav Holländer, Fl. Zajic, Ottokar Kunz, Fel. Berber, W. Burmester, Al. Petschnikoff, Arne Hilf, Alfr. Krasselt, Fr. Struß, Fritz Kreisler, Bronislaw Hubermann, Franz Ondricek, Arrigo Serato, Gabriele Wietrowetz, G. Havemann, Tivadar Nachèz u. v. a.

Als Violoncell-Virtuosen sind zu nennen: Bernhard Romberg (1767—1841), Max Bohrer (1785—1852), Josef Merk (1795 bis 1825) mit seinen Schülern Böhm, Träg, Marr, Franco Mendès; Josef Menter (1808—1856), dessen Schüler Ferdinand Büchler, Hypolit und Valentin Müller, Justus Johann Friedrich Dotzauer (1783—1860); des letztgenannten Schüler: Friedrich August Kummer (1797—1879), Karl Drechsler (1800—1875), Karl Ludwig Dotzauer (geb. 1811) und Karl Schuberth (1811—1863); ferner die beiden Lee, Sebastian (1805—1887), und Louis (geb. 1819), die beiden Servais, François (1807—77), und Joseph (1850—1885); Auguste Franchomme (1808—1884) und seine Schüler Vidal, Jaquard, Barbot; Johann Nepomuk Hüttner (geb. 1793, † ?), Johann Friedrich Kelz (1786—1862), Moritz Ganz (1804—1868) und seine Schüler Rietz, Lotze, Giese, Klitzsch, Karl Schlesinger (geb. 1813), mit seinen Schülern Udel, Sulzer, Hummer, Hagyesj; Josef Werner (geb. 1837) und seine Schüler Schönchen, Marie Geist, Schübel, Emil Johann Herbeck, Ebner; Karl Davidow (1838—1889) und dessen Schüler: Julius Goltermann (1825—1876), Julius Cabisius (1841—1898), Ludwig Ebert (geb. 1843), David Popper (geb. 1845), Julius Stahlknecht, Albert Rüdel, Jules de Swert (1843—1894). Unter den Lebenden ist der Senior unter den Deutschen Bernhard Coßmann (geb. 1822); Georg Goltermann (geb. 1824); ferner die drei Grützmacher, Friedrich (geb. 1832), Leopold, sein Bruder (geb. 1835), Friedrich, des letzteren Sohn; des vorgenannten Schüler sind: Oskar Brückner und Wilhelm Fitzen-

Digitized by Google

mehr durch Kraft und Gewalt des Ausdruckes auszeichnen. Die erstere Richtung wird ferner am liebsten die Form des strophischen Liedes wählen und höchstens zur Charakterisierung der einzelnen Wendungen durch verschiedene Begleitung der Hauptmelodie sich verstehen; die letztere wird im allgemeinen das Lied durchkomponieren und auch dann, wenn sie die Melodie der Strophe beibehält, dieselbe in Harmonie und Rhythmus dem Inhalte des Textes genau anpassen; die erstere wird endlich mehr auf architektonisch gebaute Melodie halten, die letztere mehr auf richtige Deklamation. Es erhellt von selbst und leuchtet jedem vernünftigen Menschen ein, daß an sich beide Richtungen berechtigt sind. Der Beweis dafür liegt in der Tatsache, daß unsere großen Liedermeister je nach der Beschaffenheit des Textes in beiden Richtungen gleich Vollendetes geschaffen haben. Daß der Komponist im einzelnen Falle die richtige Form wähle, ist Sache seiner allgemeinen Bildung und seines Geschmackes.

Ganz besonders kam die Romantik der Balladenkomposition zugute. Besonders fruchtbar waren hierin Johann Rudolf Zumsteeg und Karl Löwe. Die Balladen Löwes, die in wunderbarer Einheit eine in ihrem Verlaufe festgehaltene Grundstimmung und sorgfältige und reiche Ausgestaltung der einzelnen psychischen Momente neben voller Ausnutzung tonmalerischer Züge aufweisen, werden auf lange hinaus Muster der Gattung bleiben und sind durch Schuberts und Schumanns Balladen nicht überholt worden.

Der größte Erbe Beethovens, auf dem Felde des Liedes überhaupt der erste Meister war Franz Schubert, der hier eine noch nie dagewesene Mannigfaltigkeit, Vielseitigkeit und Vollendung entfaltete. Mit feinster Empfindung, lyrischem Schwunge und hinreißender Melodik verbindet er leuchtendes Kolorit und treffende Charakteristik, die nicht bloß die Empfindung, sondern, wo es darauf ankommt („Müllerlieder", „Winterreise", „Fischer", „Erlkönig" usw.), auch den Naturgrund, ihren landschaftlichen und szenischen Hintergrund mit unvergleichlicher Treue wiederzugeben imstande ist. Er vereinigt beide Richtungen aufs genialste.

Schumann, der geborene Charaktermaler, schlägt mehr die zweite Richtung auf Wahrheit und detaillierte Textwiedergabe ein: seine Lieder sind förmliche Nachdichtungen des Textes, großartige Tongedichte, die von den Worten nicht abgelöst werden können.

Digitized by Google

Einen bisher ungeahnten Aufschwung hat die Pflege Bachscher Musik genommen (Bach-Feste; Heidelberger Bach-Fest 1910 u. a. m.).

Unter den Pianisten der Gegenwart, die sich planmäßig der alten Kunst annehmen, verdienen Rich. Buchmayer, geb. 19. April 1857 zu Zittau, der auch eine Reihe vortrefflicher theoretischer Arbeiten veröffentlichte, und die Polin Wanda Landowska Ehrenplätze.

Auch die übrigen Instrumente haben bedeutende Vertreter gefunden, so die Klarinette in Webers Freund Heinr. Jos. Bärmann (1784—1847), Hermstädt, Iwan Müller, Ernst Wilhelm (Vater), Rich. Mühlfeld (1856—1907); die Flöte in der Familie Fürstenau (Kaspar F. [1772—1819]; dessen Sohn Anton F. [1792—1852], Moritz Fürstenau, dessen Sohn [1824 bis 1889], der zugleich Musikgelehrter war), in den beiden Heinemeyer, Christian (Vater, 1796—1872), Ernst Wilhelm (Sohn, 1827—1869); Franz und Karl Doppler, Karl Krüger, Cl. Paul Taffanel (1844—1908) u. a.; das Horn in den beiden Gottfried und Karl Schunke, Johmann, Gumbert u. a.; die Harfe in Gottlieb Krüger, Snoer u. a., der Kontrabaß in Domenico Dragonetti (1763—1846), Eichhorn, Abert, Schwabe u. a.

Insbesondere aber hat das Orgelspiel einen neuen Aufschwung genommen. Man ist wieder auf Johann Sebastian Bach zurückgekommen und hat sich klar gemacht, welchen Stil das Instrument erfordert. Hin und wieder freilich macht sich, insbesondere bei Konzert-Orgelspielern, das „Panorama für das Ohr" wieder geltend. Nur einige Namen seien aus der großen Zahl tüchtiger Orgelmeister genannt; unter den Deutschen: Joh. Chr. Heinr. Rinck (1770—1846), Vierling (1750—1813), Töpfer (1791 bis 1870), Stolze (1801—1868), Tod (1839—1867), Faißt, Scherzer, Seyerlen, Armbrust, Friedr. Wilh. Markull (1816—1887), Volkmar (1812—1867), Schütze, August Gottfried Ritter (1811—1885), Heinrich Stiehl (1829—1886), Christian Fink und Friedrich Fink, Herzog, Hesse, Hähnlein, Phil. Wolfrum, Friedrich Lux (geb. 24. Nov. 1820 zu Ruhla i. Th., † 9. Juli 1895 in Mainz), Krauß, Brosig, Merkel, Gottschalg, Papperitz, Piutti, Stade, Gerhard, Pfannstiehl, Gust. Ed. Stehle, geb. 17. Februar 1839 zu Steinhausen i. W., seit 1874 Domkapellmeister in St. Gallen. Seine Messen,

Digitized by Google

Klassiker im engeren Sinne wurzeln die in erster Linie auf musikalische Solidität dringenden und durch Gediegenheit sich auszeichnenden Meister Franz Lachner, Moritz Hauptmann, L. Meinardus, Otto Scherzer[1]), geb. 24. März 1821 zu Ansbach, † 23. Februar 1886 zu Stuttgart, die auf dem Gebiete des Liedes überaus Tüchtiges, auf die Zukunft Angelegtes geleistet haben.

In der strengen Durchführung des Prinzipes der Deklamation sind über Schumann hinausgegangen Peter Cornelius, Robert Franz und Hugo Wolf.

Peter Cornelius (s. o.) wendet die von Richard Wagner für das Verhältnis der Musik zum dichterischen Worte aufgestellten Grundsätze mit strenger Folgerichtigkeit auf das Lied an. Die Musik bescheidet sich in keuscher, fast herber Sprödigkeit, die dichterische Rede musikalisch zu betonen, in diskreter, zurückhaltender Weise zu illustrieren. Er ist musikalischer Rezitator der meist von ihm selbst herstammenden Poesien, ist in erster Linie Dichter. Umgekehrt ist es bei Robert Franz[2]) (eigentlich Knauth), geb. 28. Juni 1815, † 24. Oktober 1892 zu Halle a. S. Dieser ist in erster Linie Musiker, aber der Musiker gibt sich schlechthin in die Zucht des Dichters. Er fußt auf der Anschauung, daß der Komponist dem Dichter gegenüber die Aufgabe habe, jenen unsagbaren Duft, jenen unbeschreiblichen Hauch, der über den Worten liegt und wie eine leise Melodie das Gedicht durchklingt, in Töne zu fassen, die einzelnen Melodieabschnitte den Textgliedern aufs innigste anzuschmiegen, so daß das aus solch inniger Verschmelzung erwachsene musikalische Gebilde nicht nur die treue Wiedergabe des Gedichtes im ganzen und in den einzelnen Teilen, sondern auch gleichzeitig sozusagen seine Auslegung darstellt. Es entstehen so Gesänge, deren eigentümliche Schönheit und Bedeutung erst in der Verbindung mit dem Texte, im Zusammenklingen mit dem dichterischen Worte einleuchtet und zum Bewußtsein kommt, Gesänge, die nicht vom Worte abgelöst als Melodien „gespielt" werden können, sondern gesungen werden müssen, da Melodie und Harmonie mit dem dichterischen Texte aufs innigste verflochten, durch diesen bedingt sind. Den von Franz vertretenen

[1]) Otto Scherzer, Ein Künstlerleben. Stuttgart o. J. — Dr. Otto Scherzer, Nekrolog. Allg. Zeitung. 1886. Nr. 111, 2. Beil.

[2]) Literatur in Riemanns Lexikon.

Digitized by Google

und einen sicheren Maßstab zu gewinnen. Nicht bloß die Technik hat theoretische Werke von hoher Bedeutung aufzuweisen, sondern auch die Theorie, die Geschichte[1]) und die Ästhetik der Musik erfreuen sich einer immer mehr wachsenden Pflege[2]).

So steht zu hoffen, daß die Tonkunst immer mehr das werde, wozu sie berufen ist, eine bildende Macht im Volke. Dazu reicht es freilich nicht aus, musikalische Fachschulen und Künstlerhochschulen zu gründen; dazu gehört vor allem, daß den verschiedenen Kreisen und Schichten des Volkes, dem doch die Kunst dienen soll, diese selbst innerlich nahegebracht und in ihrer geistigen Bedeutung erschlossen werde. Das rechte Mittel hierfür ist nicht das hergebrachte planlose Musizieren, sondern planmäßige Einführung in die Tonkunst, in ihre Geschichte, in ihr geistiges Verständnis. Hierzu wären in erster Linie die Hochschulen berufen, die ja die Aufgabe haben, in das Verständnis des gesamten Geisteslebens einzuführen, die Bekanntschaft mit Wesen und Wert aller seiner Zweige und aller der Kräfte und Faktoren, die es bestimmen, zu vermitteln. Ihre Aufgabe ist es erst in zweiter und dritter Linie, die Kunst selbst zu lehren und zu üben, obschon Musikunterricht und praktische Musikübung an den Universitäten und technischen Hochschulen keineswegs ausgeschlossen, vielmehr im Interesse des akademischen Lebens dringend erwünscht sind. Ihre Hauptaufgabe aber wäre es, die Tonkunst in ihrem Zusammenhange mit dem gesamten Geistesleben

[1]) So verlockend die Aufgabe wäre, so muß sich der Herausgeber doch versagen, dem Buche einen die Entwickelung der modernen Musikwissenschaft behandelnden Anhang beizufügen. Ein solcher würde, soll er einen wirklichen Einblick in die Materie geben, einen nicht geringen Raum beanspruchen. Es sei zur Orientierung über den Gegenstand verwiesen auf H. Riemanns Schrift: „Grundriß der Musikwissenschaft". 1908.

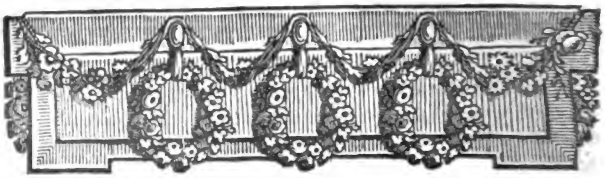
[2]) Der Herausgeber fürchtet kaum Widerspruch zu erfahren, wenn er zu diesem Satze ein starkes Fragezeichen macht. Daß das große Publikum von der bedeutsamen musikwissenschaftlichen Arbeit der Gegenwart kaum eine Ahnung hat, braucht man wahrlich im Grunde genommen kaum zu beweisen. Wer wollte bestreiten, daß der Unterricht in der „Musikgeschichte" auf vielen Konservatorien im Argen liegt? Trotz der vielen und guten Hilfsmittel geschieht zu wenig wirkliche Musikbildung zu verbreiten. Endziel der Konservatoriumserziehung ist eben immer noch viel zu sehr die bloße Technik. Daß einzelne Anstalten im Gegensatze zum Schablonenbetriebe Vortreffliches leisten, dem Geiste der Kunst nachspüren und ihn ihren Schülern zu erschließen trachten, ist unleugbar. Bei vorurteilsloser Prüfung aber wird man erkennen, daß es sich in ihnen um Ausnahmeerscheinungen handelt.

Digitized by Google

und in ihrer Bedeutung für dasselbe, ihre Geschichte als unablösbaren Zweig der allgemeinen Kulturgeschichte nachzuweisen, und zwar so, daß der theoretischen Darlegung stets die Anschauung in systematisch geordneten Beispielen zur Seite träte, also in der Weise, daß die gesamte praktische Musikübung einschließlich der akademischen Aufführungen in engster Beziehung zu dem jeweils in den Vorträgen behandelten Gegenstande gebracht und nach dem hierdurch bestimmten Plane geordnet würde[1]).

[1]) Der Anfang dazu ist an einigen Orten (Leipzig z. B. mit seinem „Collegium musicum") gemacht. Ob das von Kestlin aufgestellte Programm jemals allgemein verwirklicht werden wird, muß der Herausgeber bezweifeln.

Digitized by Google



Regiſter.

A.

Aalſt, v. 20.
Abaco 236.
Abbatini 189.
Abel, J. 675.
— K. Fr. 406.
Abert (Kontrabaſſiſt) 712.
— H. 72, 137, 158, 223, 520.
— J. J. 587.
Abingdon 149.
Abraham 20, 24.
Abt 693, 694.
Achleitner 310.
Adam, A. 546, 643.
— J. L. 643.
Adam de la Hale, ſ. Hale.
— v. Fulda 141.
Adler 10, 145, 408, 647.
Adrian (Coclicus) 162.
Advielle 25.
Äſchylos 65, 67, 68, 69.
Agathokles 64.
Agazzari 204.
Agoſtini 189.
Agoult, Marie Gräfin d' 563.
Agricola, Alex. 160.
— Martin 158, 307.
— Joh. Friedr. 360, 680.
Ahle, J. M. 301, 320.
— J. G. 302, 320, 344.
Ahna, de 709.
Aiblinger 675.
Aichinger 172.
Aiſtirdingen, Heinr. v. 105.
Alaleona 201, 202.
Alard 12.
— D. 708.
Albert, H. 45, 242, 301, 319.
— V. (v. Bayern) 170.
— d' 566, 590, 662, 690, 705.
Alberti 239.
Albinoni 213.
Alborghetti 634, 636.
Albrecht 619.
Albrechtsberger 412, 441, 476.
Alcuin 88.
Alexandre 267.
Alfarabi 26.
Alfieri 177, 223.
d'Alembert 263.
d'Alheim 621.
Alkaios 62.
Alkibiades 64.
Alkmann 62.
Allegri, A. 188.
— G. 188.
Alliſon 167.
Altain 149.
Altenburg 299.
Altmann 530, 538, 632.
Altnikol 354.
Alypios 27, 53.
Amadori 231.
Amalia (Pr. v. Preußen) 360.
Amati 233.
Ambros 6, 24, 190, 194, 252, 306 389, 502, 639.
Ambroſius 84, 85, 86.
Amenda 446, 447.
Amelli 130.
Amerbach 323.
Amiot 20, 21.
Ammianus (Marcellinus) 72.
Amore 636.
Anakreon 57, 62, 63.
Anderſon 625.
d'Andrade 713.
Andreä 597.
André, J. 482, 681, 682, 694.
— J. A. 482.
Andreini 207.

Rechte auch die Namen einer Gruppe von Liederkomponisten, die uns mit ihren Liedern dem einfachen, anspruchslosen Gesange, der eben nur gesungen werden will, d. h. dem Volksgesange, näherbringen: Heinrich Proch (1809—1878), Karl Gottlieb Reissiger[1]) (1798—1859), Wilhelm Speyer (1790—1878), Friedr. Wilh. Kücken (1810—1882), Franz Abt (1819—1885), Ferd. Gumbert (1818—1896) u. a. m. Sie können zwar vor dem Forum der strengen Kunst keine höhere Bedeutung ansprechen, aber es ist doch immerhin ein Verdienst, das Volk mit sanglichen Weisen versehen zu haben, die, wenn sie auch auf große künstlerische Gediegenheit und musikalischen Gehalt keinen Anspruch machen dürfen, ja zum größesten Teile den abgeschmackten Neigungen des spießbürgerlichen Sängertums und besonders dessen Vorliebe für schmachtende Sentimentalität etwas gar zu stark huldigen, doch die Lust zur Sache wach erhalten und so der Musik überhaupt einigen Dienst geleistet haben. Sie bilden den Übergang zum volkstümlichen Liede im engsten Sinne des Wortes, dem Volksliede.

2. Die Männer, welchen das deutsche Lied seine neue Blütezeit verdankt, Johann Adam Hiller und Johann Abraham Peter Schulz, hatten es zunächst auf edle Volkstümlichkeit abgesehen. Es handelte sich ihnen um die Schaffung eines einfachen deutschen Liedes im Gegensatze zu dem die musikalische Welt beherrschenden italienischen Gesange und eines volkstümlichen Liedes im Gegensatze zu dem eine eigentlich technische Bildung voraussetzenden Kunstgesange, also um die Schaffung einer Liedgattung, in welcher das deutsche Empfinden in der ihm angemessenen und natürlichen Form zum Ausdruck gebracht würde, einer Gattung, die geeignet wäre, das, was das deutsche Gemüt bewegt, auszutönen, den ganzen Reichtum der durch die deutsche Dichtung erschlossenen idealen Welt dem Volke zu vermitteln und in sein eigenes Leben und Bewußtsein als Element der Erhebung und geistigen Kräftigung überzuführen, einer Liedergattung endlich, die zugleich so beschaffen wäre, daß das Volk selbst sie pflegen und zum Gegenstande eigener Kunstübung in Haus und Gesellschaft machen könnte. Was Hiller vorschwebte und wozu er die Deutschen erziehen wollte, das war ein deutscher Volksgesang zunächst als Haus- und Gesellschaftsgesang, aber doch auch ein solcher,

[1]) Vgl. H. Pfeil, K. G. Reissiger. 1879.

Digitized by Google

Barnett 611.
Baron 233, 246.
Barley 167.
Barre, Abbé de la 259.
— E. 384.
Barrett 271.
Barth 340, 399.
— H. 707, 709.
Bartholomäus de Padua 147.
Bartsch 90.
Basilius 84.
Baskin 551.
Basquini 212.
Bassani 235, 280.
Bassevi 238.
Bati 202.
Batka 614.
Battenchen 711.
Bauer 661.
Bäuerle 177.
Baudorin 391.
Baughan 707.
Baumeister 56.
Baumgart 403.
Baumgarten 702.
Bäumker 7, 119, 128, 149, 169, 177, 308.
Baumstark 523.
v. Baußnern 691.
Bazet 200.
Bazzini 602, 708.
Beaufort 662.
Beaumarchais 628.
Beaumont 281.
Beauquier 631.
Beck, 100, 103, 398.
Becker, A. 581, 672, 674.
— G. 168, 265.
— H. 711.
— J. 709, 711.
— K. F. 529, 579.
— O. 274.
— R. 585.
Bedford 449.
Beethoven 16, 173, 362, 395, **433,** 485, 498, 536, 563, 684, 685 f., 695, 701, 704.
Bégue 247.
Behr-Schnabel 713.
Behrend 624.
Beier 325.
Bellaigue 509, 646.
Bellasis 483.
Bellermann, H. 9, 135, 177, 406, 671, 674.
— Fr. 27, 28, 53.
Bellini 636.
Benda 354, 366, 380, **381,** 397, 681, 694.
Bendir 625.
Bendl 615.
Bendorf 142, 313, 320.
Benedict 509, 640.
Benedetti 273.
Benevoli 189.
Benett, W. St. 149, 275, 518.
— Val. J. R. St. 518.
Bennoist 560, 600, 608.
Benoist 713.
Benoit, P. 608.
Berber 710.
Berger, L. 480, 497, 510, 518, 523, 684, 699, 704.
— W. 595, 690, 703.
Berggreen 624.
Beriot, Ch. de 709.
Berlioz 472, 517, 549, **556,** 622, 649, 659.
Bermudo 158.
Bernabei 189.
Bernacchi 232.
Bernadotte 444.
Bernard 158.
Bernecker 672.
Bernhard 319.
— der Deutsche 240.
— von Clairveaux 139.
Bernouilli 81, 104.
Berno v. Reichenau 139.
Bertelmann 610.
Berton 270, 557.
Bertsch 676.
Best 111.
Bettelheim 578.
Betz 713.
Beuerlein 303.
Bevin 272.
Beza 168, 242.
Biber 396.
Biggi 240.

Glück[1]) (geb. 23. September 1793 zu Oberensingen in Württemberg, Pfarrer in Neuenhaus, Hohenasperg, Schornbach, † daselbst am 1. Oktober 1840) schlug mit „In einem kühlen Grunde“ die echten deutschen Herzenstöne an. Die Berliner Meister, vor allem aber Reichardt und Zelter („Es war ein König in Thule“, „'S war einer, dem 's zu Herzen ging“, „Ein Musikant wollt' fröhlich sein“) lieferten köstliche Beiträge. Zelter insbesondere spendete jene frischen, frohen Tafellieder voll himmlischen Behagens, wie sie nur Deutschlands Jugend kennt, und von denen in ganz besonderem Sinne gilt, was Goethe von Zelters Liedern überhaupt sagte: „Es ist gleich, als ob jedermann den Staub und die Asche vom Haupte schüttelte“. Von dem guten Bernhard Anselm Weber, geb. 18. April 1766 in Mannheim, † 23. April 1821 in Berlin, singen unsere Kleinen: „Mit dem Pfeil, dem Bogen“; von Haydn singen wir: „Gott erhalte Franz den Kaiser“ („Deutschland, Deutschland über alles“), von Mozart „Das klinget so herrlich“ und „Brüder, reicht die Hand zum Bunde“. Beethoven gab neben manchem jovialen Liede das schöne „In allen guten Stunden“. Am meisten freilich sangen unsere Romantiker dem Volke nach dem Munde und nach dem Herzen. Von Schubert ist zwar bis jetzt nur ein Lied wirklich ins Volk gedrungen („Am Brunnen vor dem Tore“), aber seine Lieder sind aus dem Quell des Volksliedes entsprungen, aus dessen zauberischer Naivetät, und ihrer manches wird noch mit der Zeit künstlerisches Gemeingut werden. Um so mehr ist es Karl Maria von Weber gelungen, im Volksmunde heimisch zu werden („Schlaf, Herzens Söhnchen“, „Mein Schatz, der ist auf die Wanderschaft hin“, die Lieder von „Leier und Schwert“); bilden doch „Preziosa“ („Einsam bin ich, nicht alleine“) und „Freischütz“ eine ganze Perlenschnur von volkstümlichen Weisen. Aus Konradin Kreuzers „Verschwender“, „Nachtlager in Granada“ ist gleichfalls die eine und andere Weise beliebt geworden; auch der Franzose Boieldieu trug zu dem Schatze der Volkslieder eine der köstlichsten Perlen mit dem schottischen „Robin Adair“ bei.

An Stoff fehlte es somit dem Volksgesange nicht; aber dieser Stoff bildete doch ein allzubuntes Durcheinander. Wenn das Volk

[1]) Biogr.: P. L. in d. Beil. zur Münchener Allg. Ztg. 1893 Nr. 266. — Allg. deutsche Biogr. 9, 258. — Allg. Zeitg. 1874, 340, a. o. Beil.

Digitized by Google

Bruckner 118, **572**, 703.
Brückner, F. 381.
— O. 710.
Brüll 490, 661, 662.
Brumel 160.
Brunner 572.
Brunswick 447, 449.
Bruyk 340.
Bryennius 27, 88.
Buchenberg 233.
Buchholz, A. 411.
— J. 20, 411.
Büchler 710.
Buchmayer 319, 712.
Buchner 306, 323.
Buck 612.
Buckley 612.
Buhle 127.
Bulbena 223.
Bull, John 273.
— Ole 528, 709.
Bulthaupt 502, 647, 669.
Bülow, v. 239, 403, 479, 562, 566, **570**, 581, 655 (Cosima v. B.), 702.
Bulwer 647, 706.
Bungert 663.
Buus 165.
Buoncampigni 185.
Buononcini 334.
Burbure 267.
Burck 314.
Buret 247.
Bürger 482.
Bürkner 647.
Burmester 710.
Burner 637.
Burney 6, 231, 271.
Busby 6.
Busch, W. 690.
Buschop 608.
Busi 212.
Busoni 566, 605, 707.
But, du 246.
Buterne 259.
Buttstett 303, 373.
Burtehude 320, 324, 344, 401.

C.

Cabisius 710.
Caccini 197, 275.
Cahier 713.
Caldara 213.
Caletti-Bruni 209.
Calmet 22.
Calvisius 313.
Calvocoressi 621.
Calzabigi 386, 391.
Cambefort 253, 258.
Cambert 252, 254.
Cambiasi 229.
Cametti 226, 636.
Campenhout 608.
Campion 275.
Campistron 258.
Campra 252, 260.
Cannabich, Chr. 398.
Capellen 692.
Capranica 180.
Caproli 253.
Capruzzi 225.
Careño, Thereſa 707.
Cariſſimi **205**, 210, 259.
Carlo Boromeo 181, 182.
Carmen 144, 149.
Carnetti 177.
Carolsfeld, F., Schnorr v. 107
— L., Schnorr v. 491.
Caron 156.
Carpani 408.
Carpentras 165.
Caruſo 713.
Caſali 268.
Caſals 711.
Caſcia 147.
Caſella 147.
Caſſiodor 72.
Caſtillon 602.
Caſtrucci 236.
Catelani 164, 210.
Cavalieri, de 195, 197, 201.
Cavalli 209, 254, 258.
Cavos-Degtarew 551.
Cecere 225.
Celtes 309.
Cera 482.
Certon 168, 243.
Ceſaris 144.
Ceſti 210, 240.
Chabrier 601, 664.
Chadwick 613.

„Ach du klar blauer Himmel", „O Maidle, du bist mein Morgenstern" u. a.).

Der ungeheure Erfolg dieser Lieder, die Liebe und Freude, mit der sie aufgenommen wurden, beweisen am schlagendsten, wie der bescheidene Meister mit ihnen ins Schwarze getroffen, und wie das Volk in seinen Liedern den eigenen Geist wiedererkannt hat.

Nach Silchers Vorgange und zum Teil in Gemeinschaft mit ihm versuchten sich auch andere bedeutendere Meister im Volksliede. Voran steht der treue und glückliche Mitarbeiter Silchers Ludwig Erk[1]), geb. 6. Januar 1807 zu Wetzlar, † 25. November 1883 zu Berlin, als Sammler und Komponist tätig („Zu Mantua in Banden" usw.). Zusammen mit ihm arbeiteten sein Schwager, der Organist Wilhelm Greef aus Kettwig a. d. R. (1809—75, und sein Bruder Friedrich Albrecht Erk, 8. Juni 1809 geb., in Düsseldorf am 7. Nov. 1878 als Realschullehrer †. Freilich, die großen Musiker besaßen selten jene Naivetät und Schlichtheit, welche allein zur glücklichen Erfindung des Volksliedes befähigt. Mendelssohn („Es ist bestimmt in Gottes Rat") ist der einzige, der mit Absicht Volkslieder hat schaffen wollen und können. Die kleineren Meister aber konnten sich nicht immer der modernen Sentimentalität erwehren, die dem Volksliede am wenigsten ansteht, da das Volk wohl gemütvoll, schwermütig, auch traurig, aber nie sentimental d. h. reflektiert-rührselig ist. Doch glückte noch manchem ein gutes Lied, so Konradin Kreuzer („So hab' ich nun die Stadt verlassen"), Fesca („Heute scheid' ich, morgen wandr' ich"), Julius Rietz („Das Lieben bringt groß' Freud'"), Gustav Pressel („Mei Mutter mag mi net", „Wenn sich zwei Herzen scheiden"), Karl Wilhelm, geb. 5. September 1815 zu Schmalkalden, † 26. August 1873 daselbst („So will ich frisch und fröhlich sein", „Mag auch heiß das Scheiden brennen", „Die Rosen und die Nelken", „Es braust ein Ruf").

Es kann aber bei der Betrachtung der unter dem Anspruche des „Volksliedes" auftretenden modernen Lieder nie scharf genug darauf hingewiesen werden, daß ein „volksmäßiges" Lied noch lange kein volkstümliches Lied ist. Leider findet das Liederliche ja ebenso schnell und noch schneller Popularität, als das Gute. Ein echtes Volks-

[1]) Vgl. die Biographien von K. Schultze (1876) und H. Schmeel (1908).

Digitized by Google

Curti 662, 703.
Curzon 267, 418.
Cuttinge 273.
Cuzzoni 337.
Cypriano de Rore (ſ. Rore)
Czerny 239, 442, 460, 478, 562, 705, 706.
Czerwinski 112.

D.

Dalayrac 268.
Dalberg, v. 23.
Dalmorès 713.
Daman 167.
Damke 384.
Damon 64.
Damrosch 567.
Danchet 261.
Dancla 711.
Danican 267.
Daniel 25, 543.
Danielle da Perugia 205.
Dannreuther 611.
Dante 147.
Danzi 505.
Dargomyżski 620.
Dauriac 634.
Dauvergne 266.
Davantes 242.
Davenant 278.
David, Fel. 12, 398, 559.
— Ferd. 509, 518, 627, 709.
Davidow, K. 552, 710.
Davies 707.
Davy 166.
Day 24, 167.
Debuſſy 602, 692.
Dechert 711.
Dechevrens 9, 20, 25.
Decſey 592.
Deering 272, 273, 280.
Degener 691.
Dehn 169, 171, 517, 540, 568, 582.
Deiters 433, 520, 529.
Delaire 562.
Deldevez 12.
Delius 595.
Dellinger 667.
Delſand 711.
Delmotte 169.
Demantius 315.
Demeter 54.
Denner 399.
Dent 215.
Deppe 708.
Depres, Josquin 160.
Derepas 600.
Deſaſtre 231.
Deſmarets 259, 260.
Deſnoireſterres 226.
Deſſof 572, 582.
Deſſoir 713.
Deſtouche 252, 260, 261.
Deſtranche 603.
Devrient 509, 640.
Diabelli 453.
Didymos 36.
Diemer 707.
Dienel 713.
Dietſch 650.
Dietz 269.
Dies 408.
Dietrich, Sirt. 306.
— A. 530, 579.
Diez 100.
Dionyſos v. Theben 70.
Diruta 158.
Diſtler 475.
Dittersdorf 381, 398, 412, 473.
Doblinger 574.
Döhler 478, 705.
Doles 302, 361, 423.
Domner, v. 7.
Donati 164.
Donatus de Florentia 147.
Donizetti 636.
Door 490.
Doorslaer, v. 162.
Doppler, F. 712.
— K. 712.
Dörffel 557.
Dorion 70.
Dorn 523, 588, 688.
Dotzauer, J. J. F. 710.
— K. L. 710.
Douen 242, 287.
Dowland 273, 274, 276.
Dowell (Mac Dowell) 613.
Draghi 280.

Digitized by Google

(1823—99), Ehni u. a., verdienen um so mehr in der Musikgeschichte Erwähnung, als ihr Wirken, so still und ungekannt es bleibt und so wenig die Koryphäen der Kunstwelt darauf achten, für die gesamte musikalische Volksbildung und damit für die kulturgeschichtliche Seite der Kunst selbst von unberechenbarer Bedeutung ist. Von dem Stande der Musikbildung im Volke hängt nicht zum wenigsten das allgemeine Musikverständnis und damit sicherlich auch der Fortschritt auf dem Gebiete der eigentlichen Kunst ab.

3. Dieselben Bestrebungen, einen kunstmäßigen Volksgesang zu erzeugen und dadurch auf den naiven Volksgesang bildenden Einfluß auszuüben, gaben dem vierstimmigen Männerchor[1]) die Entstehung. Zunächst war es ein gesellig-musikalisches Bedürfnis, welches zur Gründung eines Gesangvereines führte.

Schon 1620 wurde durch eine Anzahl von Jünglingen, die „zu der Musik eine sonderbare Anmutung getragen haben", die Singgesellschaft „Zum Antlitz" in St. Gallen gestiftet, die bis in die neuere Zeit bestanden hat und die Brücke von den unter Luthers Einfluß entstandenen Kirchengesangvereinen zu den modernen Männergesangvereinen bildet.

Das Zusammentreten von Dilettanten zum Zwecke größerer Aufführungen war schon durch Händels Oratorien nötig geworden, da in diesen die Massenchöre unmöglich von den immerhin wenig zahlreichen Kunstsängern ausgeführt werden konnten. Unter Mendelssohns Einfluß bildeten sich sodann stehende Oratorienvereine, der eine, hochwichtige, und in nächster Berührung mit der Künstlerwelt stehende Zweig der Dilettantenmusik.

Mehr das Bedürfnis einer durch Kunstübung verfeinerten Geselligkeit gab der Berliner Singakademie (gegründet 1791 durch Fasch) ihre Entstehung. Die Freiheitskriege und die in ihnen aufflammende nationale Begeisterung schufen für diese Art von Vereinigungen einen national-politischen Boden. Die 1819 von Berger gestiftete Berliner Liedertafel war wesentlich von dem Geiste jugendlicher, nationaler Begeisterung getragen und geleitet, so daß das künstlerische Element vor ihr zurücktrat, indem zunächst wenigstens von einem eigentlichen Chorgesange hier so wenig wie in den nach

[1]) Vgl. O. Elben, Der volkstümliche deutsche Männergesang. 2. Auflage. Tübingen 1887.

Digitized by Google

Eſpagne 177, 403, 418.
Eſſipoff 706.
Eſte, Kardinal 194.
Eſterhazy 412, 441, 492.
Eſtève 28.
Etranges 600.
Ett 485, 675.
Eugen, Herzog v. Württemberg 508.
Euklides 27, 36.
Eumolpos 55.
Euripides 67, 68, 69, 71.
Evremont 255.
Expert 168, 241, 443.
Extel v. Hohenzollern 171.

F.

Facci 606.
Fage, A. de la 408.
Faidit 103.
Fairbanks 28.
Fairfax 166, 273.
Faißt, E. 396, 586.
— J. 537, **540**, 586, 674, 677, 698, 701, 712.
Falchi 130.
Falke 104.
Falkranz 631.
Fall 667.
Faminzin 623.
Fanzago 237.
Farina 234.
Farinelli, ſ. Broſchi.
Farnaby 276.
Farrenc 239.
Faſch, J. F. 396.
— K. Fr. Chr. 402, 444, 699.
Fauques 156.
Fauré 601, 602.
Faux, du 246.
Favaro 141.
Favolle 246, 708.
Fedi 231.
Feinhals 713.
Félix 177.
Feo 189, 216, 218, 220.
Ferdinand von Medici 195, 197.
— VI. (v. Spanien) 232.
Ferrabosco 275.
Ferrant 144.
Ferri 231.
Fesca 482, 697.
Festa 163, 186.
Fétis, E. 267.
— F. J. 7, 28, 141, 560.
Feuchtersleben, v. 491.
Fevin 168.
Fibich 617.
Fichte 363.
Field 480, 619.
Fielitz, A. v. 690.
Filtz 398.
Finck, Heinrich 306.
— Hermann 306.
— H. T. 646.
Findeiſen 483, 616, 619.
Findon 611.
Fink, Chr. 675, 701, 712.
— Fr. 546, 712.
— G. W. 364.
Fioravanti 635.
Fiſcher, G. 189, 570.
— J. 287, 400.
— R. A. 584.
Fiſchnaler 505.
Fitzer 625.
Fitzenhagen 710 f.
Fleiſcher 81, 246.
Fletſcher 281.
Florimo 215, 218, 225.
Florino 636.
Flotow 644.
Flügel, G. 698.
Fohmann 712.
Fontaine, J. de 144, 149.
— Mortier de 706.
Fontana 334.
Fontego 158.
Foote 613.
Forde 276.
Foreſtier 168.
Forkel 4, 6, 307, 339.
Forſter 305.
Förſter 571, 613.
Fortlage 28, 53.
Förtſch 371.
Foucher 650.
Fouqué 556.
Fourgaud 268.

Fournier 601.
Franc, G. 168.
Franchetti 606.
Franciſchetti 238.
Franchomme 710.
Franck, C. A. 600, 602, 664, 713.
— J. W. 307.
— M. 299.
Franco (von Köln) 139.
— (von Paris) 139, 140, 144.
Frank, E. 579, 584.
Franke, H. 672.
Frankenſtein 556.
Frankh 409.
Franz, Robert 218, 689.
— I. (v. Frankreich) 162.
— (v. Aſſiſi) 104.
— (v. Parma) 221.
Fränzl, F. 398.
— J. 398.
Frech 676.
Frensdorf 633.
Frescobaldi 189, 240, 323.
Fren 597.
Fricke 433.
Friebel 529.
Friedenthal 707.
Friedheim 707.
Friedrich (d. Große) 378.
— (d. Weiſe) 294.
— I. (deutſch. Kaiſer) 105.
— II. (deutſch. Kaiſer) 103, 105.
— Wilhelm II. (von Preußen) 423, 444.
— Wilhelm IV. (von Preußen) 514, 541.
Friedländer 379, 405, 419, 490, 679.
Frimmel, v. 434, 454.
Friſche 142.
Froberger 240, 246, 325, 401.
Fröhlich 7, 486.
Frojo 478.
Fromm 202.
Frommel 538.
Fuchs 490, 708.
Fürnberg 412.
Fürſt 24.
Fürſtenau, A. 712.
— K. 712.
— M. 211, 314, 365, 712.
Fux 213, 399, 406.

G.

Gabrieli, A. 163, 240, 313, 315.
— G. 164.
Gade, D. 517.
— N. W. 516, 517, 624, 629, 677, 701.
Gafurius 141, 142.
Gagliano, M. da 202.
Galabert 646.
Galilei 41, 196.
Galotti 177.
Galuppi 436, 618.
Galvani 209.
Gallus 172.
Gammucci 483.
Gandolfi 634, 516.
Ganz, M. 710.
— R. 597.
Garat 327.
Garcia 713.
Garlandia 146.
Garnier 600.
Gascogne 168.
Gasparini 212, 239, 240.
Gaſt 594.
Gaſtoldi 190.
Gaudentios 27, 42.
Gaultier, D. 246.
— J. 246.
Gaviniés 246.
Geffken 543.
Geiſt, Maria 710.
Gellert 438, 462, 686.
Geminiani 236.
Genée 107.
Genet ſ. Carpentras.
Genſel 519.
Georg I. (von England) 334.
Gerber 220, 399.
Gerbert 6, 130, 134.
Gerhard 299, 712.
Gerl 425.
Gerle 158.
Germer 708.
Gernsheim 580, 703.
Gerok, K. 676.
Gerſon 144.
Gervinus 327.

Digitized by Google

Geſius 299, 312.
Geſualdo (da Venoſa) 165, 193.
Gevaert 28, 81, 86, 87, 177, 267.
Ghelthof 377.
Ghirardellus de Florentia 147.
Ghizeghem, H. v., gen. Heyne 156.
Giacomino (da Verona) 101.
Giacopone (da Todi) 104.
Gianettini 368.
Giardini 236.
Gibbons, Ch. 278.
— O. 271, 273, 276, 277.
Gieſe 710.
Gigault 257.
Gilbert 256.
Gilmann 613.
Gilſon 609.
Ginguené 226, 384.
Giraldus (Cambrenſis) 126.
Giuſtiniani 212.
Gizzi 220.
Gladſtone 523.
Glareau ſ. Loritus.
Glaſenapp 646.
Gläſer 634.
Glaſounow 620, 623.
Gleim 438.
Glinka 619.
Gloßner 417.
Gluck 176, 219, 221, 225, 241, 267, 270, 363, **384**, 651, 683.
Glück, Fr. 695.
Godard 599.
Godowsky 707.
Göhler 176.
Goethe 179, 363, 380, 438, 510, 684, 695.
Goldmark 587, 703.
Goldſchmidt, A. v. 690.
— H. 189, 197, 202, 209, 231.
— O. 418.
Goldſtein 464.
Göllerich 562.
Goltermann, G. 710.
— J. 710.
Gombert 162.
Gomez 225.
Gonzaga, Ferd. 169, 202.
— Vinc. 207.
Gori, Lucrezia 178.
Görner 680.
Goſſec 267.
Gottfried v. Straßburg 121.
Gottſchalg 572, 712.
Götz, H. 584.
Goudimel 168, 177, 241, 242, 310.
Gounod 556, 645.
Gouvy 578.
Gozzi 647.
Graefe 680.
Graeſſe 502.
Graf 28, 464, 572, 713.
Gräfe 680.
Grammann 584.
Granvella 169.
Graphäus 160.
Graun, A. F. 378.
— J. G. 378.
— K. H. 354, 360, **376**, 680.
Graupner 321, 369.
Greco 218.
Greef 696.
Gregoirs 149.
Gregor d. Große 86, 90.
— III. 87.
— XI. 174.
— XIII. 170, 183.
Greith 675.
Grell 406, 588, 671, **674**.
Greſinger 306.
Greßmann 22.
Grétry 267, 436, 443.
Grieg 628, 703.
Grieſinger 408, 410.
Grillparzer 451.
Grimm 107, 263, 582.
Grove 273, 434, 490.
Grümmer 711.
Grünbaum 557.
Grünfeld 711.
Grunicke 713.
Grützmacher, Fr. 710.
— L. 710.
Guarneri, A. 233.
— Guiſ. 233.
— Guglielmos 141.
Guédron 247.
Guerrero 200.
Guesnon 102.
Guhrbauer 54.

Guicciardi, Guglietta 448, 450.
Guichard 256.
Guidetti 184, 187.
Guidiccioni 197.
Guido (v. Arezzo) 130, 131.
Guilmant 241, 247, 261, 600, 602, 713.
Guiſe, Chev. de 163, 257.
Guivizzani 207.
Gumbert 693, 712.
Gumbrecht 374, 375.
Gumpelzhaimer 172.
Gura 713.
Guſtav Adolf 108.
Guy 102.
Gyrowetz 475.

H.

Haan, W. de 588.
Habet 562.
Haberl 9, 81, 87, 91, 155, 675.
Hadden 327, 408.
Hadow 408.
Hadrian (Papſt) 93.
Hadrian 71.
Häffner 626.
Hagedorn 680.
Hagen, v. d. 104, 106, 110.
Hagyesj 710.
Hahn 157.
Hähnel 463.
Hähnlein 712.
Hale, de la 102, 144, 148.
Halevy 481, 600, **644**, 646, 649.
Hall 280.
Hallén 626.
Hallſtröm 626.
Hambuch 545.
Hamerik 625.
Hamerling 690.
Hammer-Burgſtall, v. 25.
Hammerſchmidt 319.
Hampel 399.
Hanboys 141, 149.
Handel ſ. Gallus.
Händel, G. F. 175, 189, 217, 286, **326**, 699.
Handlo, de 148.
Hans v. Konſtanz ſ. Buchner.
Hansjakob 139.
Hanslick 464, 574, 631.
Hardelle 247.
Harding 612.
Harman 28.
Hartmann 518, 624.
Härtel 267, 556.
Hartog 509.
Hartung 497.
Harrach 408.
Haſſe, J. A. 217, 220, 335, 354, **376**, 420, 568.
— Fauſtina 212, 354.
Haßler 163, 298.
Häßler 406.
Hathaway 509.
Haultin 168.
Hauptmann 518, 528, 580, 674, 689, 701.
Hausegger 597.
Hausmann 711.
Havemann 710.
Hawkins 6, 146.
Haydn, J. 118, 218, 362, **408**, 472, 498, 541, 684, 695.
— J. M. 472.
— M. 503.
Hebenſtreit 238.
Hédouin 267.
Heermann 709, 711.
Hegar 597, 702, 703.
Hegele 713.
Heidegger 334, 335.
Heim 702.
Heine 519, 647.
Heinemeyer 712.
Heinrich von Meißen 106.
— IV. (von Frankreich) 198.
— VI. (deutſch. Kaiſer) 105.
— VII. (von Deutſchland) 105.
— VIII. (von England) 165, 166, 275.
— XXIV. von Reuß-Köſtritz 585.
Hekking 711.
Held 171.
Helder 299.
Hell 501, 507.
Heller, S. 22.
— St. 528, 549, 706.
Hellouin 265.
Hellmesberger 490, 709.

Helm 434.
Henkel 482.
Henneberg 146.
Henning 510.
Henry 262.
Henſel 509.
Henſelt 479, 509, 518, 706.
Hentſchel 698.
Heraklitos 41.
Herbeck, E. J. 710.
— L. 574.
Herbing 680.
Herda 342.
Herder
Heriman d. Lahme 139 ſ. H. Contractus.
Herkules II. (d'Eſte) 164, 195.
Hermann 298.
Hermannus Contractus 139.
Hermesdorff 130, 132.
Hermſtädt 712.
Herold 643.
Herrier 144.
Hervé 666.
Herzog 675, 712.
— Em. 713.
Herzogenberg 582, 597, 672.
Heß 691, 713.
Heſſe 712.
Heubner 585.
Heugel 313.
Heuſchkel 503.
Heuß 206, 327, 340.
Hieronymus (de Moravia) 83, 140.
Hilf 710.
Hilgenfeld 339.
Hill 233.
Hille 677.
Hiller, A. W. 701.
— F. 277, 483, 453, 509, 516, 577, 670, 677, 688, 701, 704, 705.
— J. A. 303, 358, 361, 379, 436, 681, 693, 694.
Hilton 277.
Himmel 444, 694.
Hintze 301.
Hippeau 556.
Hirſch, K. 701.
Hirſchberg 670.
Hirſchfeld 140, 142, 229.
His 355.
Hobrecht 159, 200.
Hofer 425.
Hofhaymer 306, 310, 322.
Hofmann 583.
Hoffmann 119, 121.
— Karl 711.
Hohlfeld 710.
Holborne 273.
Holländer 710.
Hollingue 162.
Holſtein, v. 641.
Holtei, K. v. 647.
Holz 104.
Holzer 490.
Homann 698.
Homer 57, 64, 455.
Homeyer 713.
Homilius 360.
Hopkins 167.
Hornboſtel 20, 24.
Horneffer 319.
Hothby 141.
Houdard 81.
Howard 56.
Huber 569, 589.
— H. 703.
Hubermann 710.
Hubert 218.
Hucbald von S. Armand 126, 128, 133, 142, 145.
Hudſon 278.
Hugo v. Montfort 104.
Hullah 707.
Hüllmandel 406, 481.
Humfrey 279, 281.
Hummel, F. 585, 665.
— J. N. 437, 445, 476, 517, 704.
Hummer 710.
Humperdinck 118, 597, 662.
Hüttner 710.
Hutſchenreuter 610.
Hycaert 141.

J.

Jadaſſohn 578, 688, 703.
Jaell 478, 705.
Jahn 381, 383, 424, 433.
Jähns 501.
Jacobsthal 9, 81, 129, 135, 139.

Jacobus 81.
Jacopo da Bologna 147.
Jambe de Fer 242.
Jan, v. 27, 42, 70, 71.
Jannequin 168, 243, 264, 556.
Janſa 710.
Janſen, A. 265.
— F. G. 519, 520.
Janſſen 608.
Jaquard 710.
Jbykos 62.
Jeanrenaud 516.
Jenkins 278.
Jenner 530.
Jenſen 599, 688.
Jgnatius 84.
Jliffe 340.
Jmbert 530, 645.
Jmmermann 512.
Jndy, d' 600, 602, 664.
Jngegneri 184, 206.
Joachim, Amalie 713.
— J. 236, 418, 530, 580, 709, 711.
Jodelle 251.
Joes 278.
Johann de Garlandia 135, 139, 140.
— XIX. (Papſt) 13.
— Cottonius 139.
— de Muris 140.
Johnſon 167, 273.
Jomelli 219, 223.
Jonas 107.
Jones 275.
Jonswil 94.
Jordan 314.
Josquin de Prèz 152, 154, 171, 291.
Joß 523.
Jſaac 162, 171, 305.
Jſawa 20.
Jſenmann 701.
Jſo 43.
Jſolde 105.
Jſtel 265, 381, 473, 488, 584, 594, 647.
Jſouard 268.
Judenkünig 158.
Julius III. (Papſt) 178.
Jullien 384, 556, 646.
Jüngſt 701 f.
Juor 563.
Jürgenſen 553.

K.

Kaan-Albéſt 616.
Kade, O. 199, 305, 314, 318.
— R. 310, 313.
Kalcher 507.
Kahle 684.
Kahlert 476.
Kahnt 572.
Kaim 675.
Kaiſer 320, 501.
Kalbeck 530.
Kaldenbach 314.
Kaliſcher 433, 448.
Kalkbrenner, C. 6.
— F. W. M. 705, 708.
Kallinos 60.
Kalliope 71.
Kalliwoda 701.
Kämpfert 713.
Kandler 177, 376.
Kant 363.
Kapp 562.
Karajan 408.
Karaſowski 548.
Karl d. Gr. 91, 92, 119, 127.
— (v. Anjou) 101, 103.
— IV. (deutſch. Kaiſer) 232.
— V. (deutſch. Kaiſer) 165, 168.
— VI. (deutſcher Kaiſer) 213, 406.
— I. (von England) 277.
— d. Kühne 156.
— (v. Württemberg) 224, 545.
Kaſtner C. 646.
— J. G. 557.
Katharina II. (v. Rußland) 225, 229, 618.
— von Braganza 280.
Kauer 381.
Kauffmann, C. F. 686.
— Emil 688.
Kaun 595.
Keiſer, G. 371.
— R. 330, 368, 371.
Keller 587, 665, 666.
— G. 702.
Kelley 531.
Kelz 710.
Kempe 668.
Kerl 189, 206, 232.

Keurvels 609.
Kiel **538,** 579, 580, 588, 606, 670, 691.
Kienle 81.
Kienzl, W. 658, 662, 690.
Kieſewetter 6, 24, 25, 130, 149, 177.
Kind 502, 506.
Kindermann 713.
Kineſias 70.
King 280.
Kinsky, Graf 237.
Kircher 4, 64.
Kirchner 579, 584, 688.
Kirnberger 303, 360, 462, 680.
Kiſtler 661.
Kitzler 574.
Kjerulf 627.
Klafsky 713.
Klaudios (Ptolemaios) 27.
Klauwell 396, 578.
Kleczynski 548.
Kleeberg 707.
Kleefeld 367.
Kleffel 690.
Klengel 711.
Klein 518, 523, 669, 674, 676, 684, 701.
Kleinert 120.
Klengel, A. 480.
— J. 585.
Klindworth 572, 708.
Klingemann 509.
Klinger 463.
Klingler 711.
Klitz 710.
Klonas 61.
Kloſe 595.
Klopſtock 359, 438.
Klotz 233.
Klötzer 640.
Klughardt 587, 670.
Knapp 676.
Knauth, ſ. Franz, Rob.
Knecht 302, 303.
Kneip 539.
Kniſe 662.
Kniſpel 365, 631.
Knote 713.
Knorr 524, 553, 596.
Koch 287, 323, 596.
Koch, Fr. 711.
— M. 647, 677.
Kocher 676.
Köchel 406, 418, 434.
Koenen 713.
Köhler 708.
Kolar 615.
Koller 104, 139.
Konradin 101.
Kopecky 710.
Kopfermann 427.
Koptjaew 620.
Kornmüller 81, 141.
Koſchat 702.
Köſtlin 284, 287, 686, 688, 696, 715.
Kotter 306.
Kotzebue 452.
Kotzeluch 443, 478, 543.
Kojian 711.
Kraft, A. 399, 475.
— N. 399.
Kralik, v. 28.
Kraſſelt 710.
Krates 60.
Kraus 546.
Krauſe 585, 675, 698.
Krauß 712.
Krauß, v. 713.
Krebs, K. 403, 408, 473.
— Mary 707.
Kremer 702.
Kreißle v. Hellborn 489.
Kreißler 710.
Kretſchmann 551.
Kretſchmar 8, 209, 234, 327, 384, 418, 464, 568, 585.
Kretſchmer 651, 690.
Kreutzer, Rodolphe 444, 453, 708.
Kreuzer, Konradin 268, **640,** 695, 697, 701.
Kreros 69.
Krieger 205, 319, 320.
Krone 380, 434.
Kronfeder 485.
Kroyer 167, 578.
Krug, A. 580, 702.
— Waldſee 546, 586, 662, 665, 678, 702.
Krüger, G. 712.
— K. 712.

Krumpholz 445, 495.
Kruse, G. R. 637.
— J. E. 709.
Kubelik 711.
Kücken 693, 694.
Kügelgen 439.
Kugelmann 298.
Kufferath 609.
Kuhlau 624.
Kühn 570.
Kühnau 303, 320, 330, 348 usw.
Kullak, A. 708.
— Th. 478, 708.
Kummer 539.
— F. A. 710.
Kümmerle 287.
Kundmann 496.
Kunzen 524, 683.
Kupelwieser 491.
Kürenberger 105.
Kürschner 640.
Kusser 367.
Kwast 707.
— Hodapp 707.
Kybele 60.

L.

Lablache 713.
Lachner, F. 485, 491, 579, 582, 634, 669, 689, 701.
— V. 665.
Lafontaine 344.
Lajarte 257.
Lalande, de 260.
Lalouette 259.
Laloy 261.
Lambert 244.
Lamenais 567.
Lamond 706.
Lampadius 508.
Lampe 567.
Lamprokles 64, 65.
Lampugnani 427.
Land 24.
Landino 47, 240.
Landowska 712.
Landshoff 637.
Lang, Josephine 512, 688.
— (Organist) 713.
Langbecker 299.
Lange, E. 405.
— E. F. 683.
— F. 666.
— G. 130.
— de 710, 712.
— de, S. 588, 610, 670.
Langer 361, 505, 661.
Langhans 9, 548.
Lanner 666 f.
Lans 130.
Lantius, A. u. H., de 155.
Lardin 257.
Larouse 631.
Lasos 63, 64, 65.
Lassale 570.
— A., de 643.
Lassen 566, 571, 586, 706.
Lassus, F. 71.
— O. 154, 156, **169**, 200, 313, 536.
— R. 171.
Latilla 427.
Laun 506.
Laurent 601.
Laurentius (de Florentia) 147
Laurencie 261.
Lauterbach 709.
Lavigna 604.
Lavoir 7.
Lawes, H. 277, 280.
— W. 277, 280.
Lawrence 611.
Layolle 168.
Lazari 602.
Leardini 209.
Lebert 544, 708.
Leblond 384.
Leborne 600, 602.
Lebrun 400.
Lecoq 666.
Lederer 97.
Lee, L. 710.
— S. 710.
Leewy 381.
Legienka 707.
Legrant 155.
Legrenzi 211, 217, 234.
Lehár 667.
Lehmann, Lilly 713.
Lejeune, Cl. 242, 310.

Leibrock 557.
Leichtentritt 8, 152, 271, 310.
Leidrad 93.
Leiſinger 713.
Leitner 22.
Lemmens 601, 713.
Leo 216, 219.
Léonard 709.
Leoncavallo 606, 663.
Leonhard
Leoni 163, 190.
Leſchetizky 707.
Leſcurel 144.
Leſſing 363, 438.
Levi 568.
Leyen, v. 530.
Liberati 178, 189.
Liberty 155.
Lichnowſky 441, 444, 447, 452.
Lichtenberger 647.
Lichtenſtein 502.
Liegrois 711.
Lies 596.
Liliencron 111, 288, 300, 309, 624.
Limbert 614.
Lincke 667.
Lind, Jenny 626, 713.
Lindblad 626.
Linder 546, 587, 599.
Lindemann 627.
Lindner 364, 365, 679.
Lindpaintner, v. 634, 701.
Linos 54, 56.
Lipinsky 708.
Liſſowsky 551.
Liſzt 472, 517, 548, 556, **562**, 567, 582, 622, 649, 658, 654, 672, 702, 705, 706.
Litzau 323.
Lobkowitz 384, 441, 475.
Locatelli 236, 396.
Lock 278, 281.
Loeb 711.
Löffler 596.
Logroscino 218, 219.
Lohmann 520, 569.
Lolli 237.
Loménie 483.
Longo 239.
Lorenzo (il Magnifico) 161.
Loritus (Glareanus) 142.
Lortzing 637.
Löſchhorn 588.
Loſſius 309.
Lotti 211, 332.
Lotze 710.
Louis XI. (v. Frankreich) 159.
— XII. (v. Frankreich) 161.
— XIII. (v. Frankreich) 246, 253.
— XIV. (v. Frankreich) 241, 253, 269 uſw.
— XV. (v. Frankreich) 257, 260.
— Ferdinand v. Preußen 444, 480.
— (v. Württemberg) 503.
— A. 572.
— R. 556, 562, 596.
Lovet 269.
Löwe F. 707.
— K. 637, 669, 687.
Löwenſtern 299.
Lübeck 711.
Lucca 713.
Ludford 166.
Ludwig II. v. Bayern 655.
— Fr. 147.
— H. 558.
Luib 238.
Luitward 94.
Luiz 483.
Lully 215, 241, 244, 255, **257**, 270.
Lupo 275.
Luscinius 158, 306.
Luſtig 591.
Luther 108, 160, 288, **289**.
Lütjens 367.
Lüttgendorf 233.
Lützel 675, 698.
Lux 712.
Ly-Koang-Ty 20.
Lykurg 59.
Lyon 612.

M.

Mac Cunn 612.
Mac Dowell 613.
Mace 244.
Macfarren 611.
Machault 103, 147, 149.
Mackenzie 611.

Digitized by Google

Macran 28.
Madeleine, de la 556.
Maeterlinck 603.
Mahler 232, 506, 590.
Mahmud Schiraſi 25, 26.
Mahu 306.
Maier 305.
Mainwaring 327.
Majorano gen. Caffarelli 232.
Maiſtre, Le 315.
Malfatti 448.
Malherbe 262, 556.
Malibran 497, 713.
Malling 625.
Malvezzi 195, 197.
Manchicourt 168.
Mandiczewsky 408, 490.
Manén, de 711.
Mangold, C. 701.
— G. 520.
— K. L. 520.
— W. 520.
Manis 634.
Mannſtein 232.
Mantua, Herzog von 184.
Mara, La 448, 464, 490, 530 uſw.
Marbeck 166.
Marbinet 665.
Marcello 212, 605.
Marcellinus ſ. Ammianus.
Marcellus (Papſt) 179, 182.
Marchand 250, 262, 342, 347.
Marchettus v. Padua 140.
Marcillac 7.
Marcy 159.
Maréchal 520.
Marenzio 194, 276.
Maria Medici 198.
Marini 234.
Markull 712.
Marmontel 646.
Marot 168, 242.
Marpurg 6, 27, 263, 402, 680.
Marquard 27, 296.
Marſchner 640, 701.
Marſhall 327.
Martinengo 165.
Martini, G. 6.
— P. 223, 486.
Martinus Capella 27.
Marx 225, 384, 433, 464, 546, 670, 672.
Marxſen 473, 530.
Mary 167.
Maſcagni 606, 663.
Maſſenet 601, 646, 664, 672.
Materna 713.
Mathias 81, 398, 675.
Mattheſon 327, 330, 368, 373, 401, 524.
Matteis 280.
Matzenauer 713.
Maucourt 497.
Mauduit 310.
Maximilian (Kaiſer) 107, 161, 170, 305.
Mayer 100.
— J. Fr. 369.
— K. 619.
Mayerhofer 491.
Mayr, J. S. 408, 634.
Mayſeder 709.
Mazarin 253.
Mazzatinti 634.
Mees 612.
Mehlig-Falk, Anna 707.
Méhul 268, 632.
Mei 196.
Meibom 27, 36.
Meiland 315.
Meinardus 7, 365, 537, **546,** 580, 670, 672, 674, 689.
Meinecke 299.
Meinloh (v. Sevelingen) 105.
Meißner 361, 686.
Meiſter 523.
Meirner 520.
Melanchthon 309.
Melani 217.
Melanippides 70.
Mell, D. 278.
— G. 178.
Mendel 643, 664.
Mendelſohn, A. 318, **588,** 677, 691, 701, 704, 713.
— F. 179, 477, **508,** 567, 579, 660, 669, 688, 697, 699, 701, 703, 704, 705.
Mendelsſohn-Bartholdy, K. 509.
Mendès 710.

Mennicke 376.
Menter, Joſ. 710.
— Sophie 707.
Mercy-Argenteau 620.
Mergner 675.
Merian 8.
Merk 710.
Merkadante 637.
Merkel 629, 712.
Merrick 476.
Merſenne 244, 246.
Merulo 163, 164, 240, 323.
Meßnard 530.
Meſomedes 71, 196.
Meßſchaert 713.
Metaſtaſio 410, 420.
Metellus v. Agrigent 64.
Methfeſſel 701.
Metru 244.
Mettenleiter, D. 172, 675.
— J. G. 675.
Metternich, Pauline Fürſtin 655.
Metzdorff 584, 662.
Metzger 713.
Meurſius 27.
Meyer, G. M. 327.
— W. 121, 152.
— Wilh. 709.
— Helmund 692.
Meyer-Olbersleben 703.
Meyerbeer 486, 505, **643** f., 648, 649, 659.
Michael 313.
Michel Angelo 154, 171.
Midas 59, 64.
Miel 483, 708.
Mignard 391.
Mikorey 597.
Milchſack 121.
Milldöcker 667.
Milton 275, 277, 438.
Mimnermos 60.
Mingotti, A. 376.
— P. 376.
Mirus 22.
Mirecourt 665.
Miſſet 90.
Mocenigo 208.
Möhring 701.
Moißl 315.
Molier 253.
Molière 256, 258, 645.
Molique 546, 709.
Molitor 157, 183, 578.
Monaldi 602.
Mone, F. J. 112.
Mongal 93.
Moniot d'Arras 144.
— de Paris 144.
Moniuszko 620.
Monnet 243.
Monſigny 267, 268, 436.
Montag 476.
Montalbano 234.
Monte, Ph. de 162.
Monteverdi 185, 194, 205, **206.**
Morales 162, 190, 200.
Morley 272, 274.
Morin 81.
Morold 595.
Mors 597.
Morſch 177.
Morton 156.
Morus 149.
Morzin 412.
Moſcheles 433, 476, 509, 705.
Moſer 530.
Moskowski 589.
Motta, da 570.
Mottl 568, 661, 707.
Moulinié 244.
Mouton 162, 246.
Mozart, L. 418, 427, 477.
— W. A. 118, 221, 224, 362, **418,** 435, 658, 685, 695, 701, 704.
Muck 707.
Muffat 236, 240, 323, 324, 406.
Mugellini 479.
Mühlfeld 712.
Müller 20, 54.
— A. E. 403, 481.
— Berghaus 566.
— H. 126, 139.
— Hyp. 710.
— Ivan 712.
— W. 710, 711.
— Wenzel 694.
— v. Aichholz 530.
Mulliner 167.
Mundy 273.

Münnich 320.
Münzer 107, 640, 664.
Munzinger, F. 702.
— K. 702.
Musaios 55.
Mussorgski 621.
Myrtis 64.
Mysz-Gmeiner 713.

N.

Nachiz 710.
Nagel 91, 97, 107, 114, 148, 165, 217, 278, 295, 302, 313, 321, 402, 434, 446, 464, 488, 520.
Nägeli 694, 700.
Naldini 189.
Nanino, B. 188.
— G. M. 185, 186.
Napoleon I. 229.
Naprawnik 616.
Nardini 237.
Nasoni 177.
Natala 231.
Naumann, J. G. 361, 682.
— E. 7, 177, 192, 682.
Neander 302.
Neckniz s. Sommer.
Neeb 581.
Nef 319.
Neefe 380, 436, 681.
Neidhart v. Reuenthal 106.
Neitzel 434, 600, 631, 662, 706.
Nejedlý 8.
Nenna 165, 194.
Neri, M. 234.
— Filippo 184, 200, 201.
Neruda 711.
Neßler 641.
Neßler 361.
Neswera 616.
Neumann 492.
Neumark 302.
Neuß 302.
Newman 384, 612, 647.
Nichelmann 402, 680.
Nicodé 588, 702, 703.
Nicolai, Ph. 298.
— W. 588, 610.
— O. 664 f.
Nieck 548.
Niemann 12, 135, 139, 403, 557, 572, 628.
— Alb. 713.
Niemecz 475.
Niemtscheck 418.
Nietzsche 570.
Niggli 377, 490, 529, 548.
Nikolaus I. (Papst) 96.
Nikomachos 27, 63.
Nissen, v. 418, 426.
Nivers 227, 258.
Nodnagel 697.
Nohl 8, 418, 433, 497, 562, 646.
Nordraak 627, 629.
Norik 107.
Norlind 245.
Notari 275.
Notker Balbulus 93, 95.
Nottebohm 418, 434, 490.
Noufflard 556.
Novello 282, 476, 509.
Nuitter 241.

O.

Obrecht 159.
Obrist 299.
Ochs 707.
Ockenheim 154, 156, **159**, 272.
Odinga 289.
Odington 140.
Offenbach 665 f.
Öglin 305.
Okeghem s. Ockenheim
Okeover 273.
Oldenburg 372.
Olthof 309.
Olympos 47, 53, 59, 60, 61.
Ondricek 710.
Onslow 481.
Opel 397.
Ophüls 530.
Ornithopachus 276.
Orpheus 55.
Osiander, L. 312.
Osiris 25.
Osterwald 371.
Österlein 647.
Othegraven, v. 692, 703.

P.

Pachelbel 302, 325, 341.
Pacius 630.
Pachymeres 88.
Paderewski 707.
Paer 562, 634.
Paesiello 220, 228.
Paganini 498, 563, 708.
Paguerre 645.
Paleſtrina 10, 11, 79, 145, 154, 161, 169, 171, 177.
Pallavicino 211, 368.
Paphos 56.
Papier, Roſa 713.
Papperitz 712.
Paradisbo 240.
Paradies 239.
Pariſot 26.
Parry 611.
Paſini 235.
Pasqué 631.
Pasquetti 202.
Pasquini 189, 218, 240.
Patti, Adelina 713.
Pauer 239, 323, 376, 582, 706.
Paul, J. 523.
— O. 28, 629.
— III. (Papſt) 200.
— IV. (Papſt) 179.
Pauli 405, 530, 683.
Paumann 305, 322.
Pedrell 162, 190, 607.
Peerſon 273, 610.
Peifer 379.
Peli 231.
Pellegrin 263.
Pelletan 384.
Pembauer 479.
Perezzi 203.
Perfall, v. 585.
Pergoleſe 218, 220, 222, 268.
Peri 197, 202, 205.
Periander 67.
Perichon 246.
Perikles 61.
Perinelli 603.
Perotin 144.
Perrin 253, 254.
Pertz 139.
Petherick 233.
Petrarka 147.
Petri 709.
Petrucci 159, 160, 193.
Petrus de Cruce 140.
— (Mönch) 93.
— Picardus 140.
Petſchnikoff 710.
Peuſl 245.
Pfannſtiehl 712.
Pfeifer 22.
Pfeiffer, Marianne 499.
— T. F. 435.
— Th. 570.
Pfeil 693, 701.
Pfitzner 596.
Philidor 253, 269, 436.
Philipp de Caſerta 141.
— d. Gute v. Burgund 155.
— der Schöne 160.
— de Vitry 140.
— V. (v. Spanien) 232.
Philippi, Mar. 713.
Philipps 272.
Philolaos 70.
Philorenos 70.
Phrynichos 65.
Phrynis 61, 69.
Picaverdi 206.
Pichianti 483.
Piccini 219, 226, 270, 436.
Piccoleſſis 233.
Picoros 56.
Pierottet 708.
Pierre de la Croix 144.
Pifferari 333.
Piggot 20.
Piget 646.
Pindar 28, 53, 64, 65.
Pinelli 606.
Pingle 24.
Pipelet 246.
Piquot 482.
Pirro 340.
Piſendel 354, 397.
Piſtocchi 232.
Pitoni 189, 218, 220.
Pius IV. (Papſt) 183.
Piutti 482, 712.
Pixérécourt 268.

Place 483.
Planché 506.
Planer, M. 647.
Plato 28, 41, 45, 49, 64, 71, 157.
Playford 278.
Pleyel 474.
Plüddemann 690.
Plutarch 47, 49, 61, 63.
Podbertsky 703.
Pohl 405, 408, 485, 556, 562, 572.
Polgrove 501.
Polidoro 229.
Polyeidos 70.
Polymneſtos 61, 62.
Popper 707, 710.
Porges 572.
Porphyros 27.
Porpora 218, 232, 335, 412.
Porta 164, 203.
Pothier 81.
Pougin 265, 603, 632, 641, 642, 643, 708.
Power 146, 148, 261.
Prager 461.
Pratinas 54, 65.
Prätorius, E. 142.
— Fr. 22.
— J. 315, 319, 324, 374.
— M. 4, 204, 313.
Prelinger 434.
Preſſel 641, 697.
Preuſe-Matzenauer 713.
Prieger 398.
Prill 709.
Primavera 194.
Prinz 5.
Proch 693.
Prochaszka 667.
Prod'homme 434, 556, 708.
Proſch 615.
Prennitz 375.
Pronomos 64.
Prosdocimus de Beldomandis 141.
Proske 190, 194, 676.
Prosnitz 7, 8.
Provenzale 215.
Pruckner 706.
Prüfer 299.
Prume 709.
Ptolomaios 36, 40, 41, 58, 70. 71.
Puccini 606, 663, **664**, 692.
Puchta 676.
Pugnani 236.
Pugno 707.
Purcell 280, **281**, 333, 339.
Puſchmann 107, 110.
Pythagoras 25, 36, 63.
Pytholles 64.

Q.

Quagliati 234.
Quantz, A. 399.
— J. J. 303, 399.
Quinault 258.
Quincy 267.

R.

Raabe 591.
Rabaud 711.
Racine 270, 514.
Radecke 304.
Radet 257.
Radicietti 186.
Radouſe 267.
Radziwill 480.
Raff 566, 586.
Raffael 171.
Raguenet 261.
Raimondi 184.
Ramann 562.
Rambach 289.
Rameau, J. Ph. 261, 270
Ramler 375.
Ramos de Pareja 142.
Rappoldi 710.
Raſelius 312.
Ratpert 93.
Ratzeberger 290.
Rauch, Chr. 369.
— J. M. 177.
Rautenſtrauch 289.
Ravenſcroft 167, 276.
Raynaud 100.
Rebay 666.
Reber 600.
Redford 167, 273.
Reger 576, **598**.
Reggio 280.

Regis 156.
Reicha 439, 447, 473, 557.
Reichardt, G. 698.
— J. F. 382, 393, 405, 681, **683**, 694, 695.
Reichmann, H. 12.
— 113.
Reimann 519, 529, 553, 637, 713.
Reinach 28.
Reincken 324.
Reineccius 346.
Reinecke 418, 429, 434, 548, 576, 577, 580, 585, 660, 662, 670, 688, 703, 706.
Reiner 172.
Reinken 319, 342, 348, 367.
Reinthaler 580, 670, 674.
Reisenauer 707.
Reiser 368.
Reisser 189.
Reissiger 688, 693, 701.
Reißmann 6, 7, 8, 384, 408, 489, 679 usw.
Reiter 595.
Remenyi 530.
— Remy 606.
Renier 164.
Reomensis Aur. 88.
Reuß 562, 596.
Reutter 213, 410.
Rer 218.
Reynaud 601.
Reyser 157.
Reznicek, v. 665.
Rhaw 306.
Rheinberger 577, 580, 660, 670, 674, 703.
Ricci 231, 234.
Riccius 546.
Richard (Löwenherz) 101, 102.
— Fr. 244.
Richelieu 244.
Richter, E. Fr. 578, 674.
— F. X. 396, 398, 474.
— H. 707.
Richter-Austin 613.
Riecher 233.
Riedel 316, 384, 572.
Rieder 491.
Riegel 287, 674, 677.
Riehl 220, 355, 376, 679 usw.
Riemann 8, 9, 11, 12, 20, 25, 28, 42, 43, 47, 49, 53, 55, 56, 63, 65, 72, 85, 86, 88, 90, 93, 103, 126, 139 usw. 708, 714.
Riemenschneider 497.
Ries 433, 441, 443, 478.
Rietsch 104, 464.
Rietschel 287, 321, 507.
Rieß 518, 688, 697, 710.
Righini 505, 634.
Rimbault 271.
Rimsky-Korsakow 621.
Rinaldo (v. Capua) 225.
Rinck 545, 581, 712.
Rintel 684.
Rinuccini 196, 197, 207, 317.
Risler, E. 707.
Rissée 490.
Ritter 8, 164, 247, 325, 545, 612, 615, 661, 674, 712.
Robert 632.
— v. Artois 103.
— de Handlo 140.
Robinson 327.
Rochette 483, 556.
Rochlitz 220, 405, 454, 456, 481, 524.
Rockstro 7, 509.
Rode 708.
Röder 464.
Rogers 278.
Rogier 190, 310.
Roitzsch 12.
Rolland 257.
Rolle 361.
Rollet 392.
Romanus (Mönch) 93.
Romberg, A. 439.
— A. J. 481.
— B. 439, 481, 710.
— G. H. 481.
Rooy, van 713.
Rore, Cipriano 163, 194, 200, 240, 323.
Rosé 474, 711.
Rosetti 474.
Rosenmüller 302, 319, 396.
Rosenthal 707.
Roßbach 28.
Rosseter 275.

Rossi 207, 253.
Rossini 229, 470, 517, 631, **634.**
Rothenburg 402.
Rousseau 225, 265, 381, 551.
Roussier 6.
Rovetta 209.
Rowbotham 7.
Roy, le 246.
Rozkosny 615.
Rubinstein 548, **551,** 672, 688, 706.
— N. 706.
Ruczizka 490.
Rüdel 710.
Rudhart 365.
Rudorff 418, 502, 548, 584.
Rue, de la 160, 291.
Ruf 233.
Rüfer 661.
Ruffo 185, 200.
Rühlmann 9, 24, 233.
Rumpff 242.
Runge 104, 121.
Rungenhagen 512.
Runze 669.
Ruft 398, 674.
Ruthardt 708.

S.

Sablières, de 255.
Sachi 231.
Sachini 226, 228.
Sachs, Hans 107, 110, 298.
— H. 666.
Sack 680.
Sacrati 253.
Saint-Etienne 559.
Saint-Saëns 262, **600,** 602, 645, 664, 671, 707, 713.
Sakadas 61, 62.
Salieri 393, 423, 436, 441, 476, 490, 562, 632.
Salinas 162.
Sallmann 303.
Salmon 252.
Salo, G. de 233.
Salomo, Elias 141.
Salomon 413.
Sammartini 385.
Samuel 267, 463, 608.
Sand, G. 550.
Sandberger 169, 197, 322, 414, 418, 568.
Santerre 243.
Sapellnikow 707.
Sappho 62.
Saran 37.
Sarasate 709.
Sarti 483.
Saubrey 374.
Sauret 707, 709.
Sayn-Wittgenstein 562, 564.
Scandelli 314.
Scaria 713.
Scarlatti, A. 206, **215,** 333.
— D. 217, 333.
— G. 217.
Schabbel-Zoder 713.
Scharfschmitt 296.
Schachtner 420.
Schack 425.
Schäfer 316.
Schaffgotsch, Graf v. 473.
Schafhäutl 81, 486.
Scharafedin Harun 26.
Scharl 420.
Scharwenka, Ph. 588.
— X. 588, 706.
Schäublin 698.
Scheber 615.
Scheidemann 315, 319, 324.
Scheidemantel 713.
Scheidl 437.
Scheidler 498.
Schein 245, 299, 319.
Scheinpflug 691.
Schelle 81, 320, 372.
Schenk 381, 440.
Schering 8, 201, 209, 234, 340.
Scherzer 546, 689, 702.
Scherky 399.
Schicht 303, 361.
Schiedermair 634.
Schikaneder 421.
Schiller 363, 438.
Schillings 384.
Schindler 433, 442, 452.
Schindlöcker, Ph. 399.
— W. 399.
Schjelderup 628.

Schlecht 131, 160.
Schlegel 31.
Schleiermacher 514.
Schlesinger 710.
Schletterer 218, 222, 241, 243, 287, 482, 674, 683.
Schlick 323.
Schlosser 418, 433.
Schlüter 6.
Schmeller 122.
Schmid, A. 384.
— B. 323.
— O. 472, 614, 661.
Schmidl 634.
Schmidt 634.
— A. W. 141.
— C. 72.
— G. 665.
— J. H. 28, 269, 373, 378.
— L. 8, 408.
Schmitt, A. 432, 482, 516, 708.
Schnabel, A. 707.
— C. 406.
Schneevoigt 707.
Schneider, J. C. F. 668.
— J. G. 668.
— K. C. 679.
— L. 364, 521, 544, 579, 601.
Schnorr von Carolsfeld 713.
Schober, H. v. 491.
Schoberlein 12, 287, 676.
Schobert 398.
Schöffer 158, 305.
Schölcher 327.
Scholz, B. 575, 587, 660, 678, 688, 703.
Scholze 679.
Schönchen 710.
Schöne 434.
Schönhard 713.
Schonstein, v. 493.
Schorn, v. 493.
Schott 367, 370.
— Anton 713.
Schradieck 710.
Schrattenholz 520.
Schreck 674.
Schrödder 664, 711.
Schröder-Devrient 650, 652, 713.
Schröter, Chr. 238.
Schröter, Corona 683.
Schübel 710.
Schubert 361, 454, 470, 485, 489, 565, 687, 695, 701.
Schuberth 473.
— K. 710.
Schubiger 93, 112, 121.
Schubring 509.
Schuch, v. 707.
Schüler 703.
Schultz 104, 557.
Schulz, J. A. P. 681, 693, 694.
Schulze 603.
Schumann, Robert 520, 555, 579, 652, 661, 677, 687 f., 705.
— Clara 519, 534, 705.
— G. A. 584.
Schunke, G. 712.
— K. 712.
— L. 524, 528.
Schuppanzigh 398, 441, 711.
Schuré 631, 647, 679.
Schuster, J. 682.
Schütz 164, 209, 316, 365, 370, 672.
Schütze 366, 589, 712.
Schwabe 712.
Schwalm 672, 703.
Schwan 100, 101.
Schwartz, R. 163, 196, 202.
Schwarz, M. 708.
Schweitzer 340, 380.
Schytte 625.
Scotus Erigena 126, 157.
Scribe 643.
Sechter 485, 518, 573.
Second 242.
Sédaine 267.
Seiffert 9, 247, 273, 327.
Seifritz 529, 677.
Seikilos 71.
Sekles 597.
Selle 301.
Selmer 629.
Selnecker 298.
Sembrich 713.
Senesino 232, 334.
Senfl 162, 170, 171, 291, 305, 307.
Sennefelder 503.
Senius 713.
Serato 710.

Digitized by Google

Sergy 509.
Sering 698.
Sermisy, de 168, 200.
Seroff 620.
Servais, F. 710.
— T. 710.
Servières 501.
Sethus Calvisius 142.
Sevčik 711.
Severi 231.
Severlen, R. 546.
— T. 546, 675, 712.
Seyfert 379, 679.
Seyfried, v. 434, 530.
Sforza 161.
Sgambati 605.
Shakespeare 274, 438, 455, 647.
Shedlock 215, 396, 476.
Shelbye 273.
Sibelius 630.
Sidonius (Apollinaris) 119.
Siegmayer 384.
Sievers 432.
Sigismund III. v. Polen 194.
Signac 244.
Silcher 111, 541, 676, 696, 698, 701.
Silori 707.
Simon 486.
Simonelli 235.
Simonides 63, 64, 65.
Sinding 630.
Singer 398, 566, 709.
Sistermans 713.
Sittard 8, 100, 101, 172, 223 usw.
— Alfr. 713.
Sivori 708.
Sixtus IV. (Papst) 145, 161.
Sjögren 626.
Skou 624.
Skroup 615.
Skuherský 615.
Smetana 615.
Snoer 712.
Söbermann 626.
Sohren 302.
Sokolow 623.
Sokrates 63.
Soldat, Marie 709.
Solenière, de 601.
Somborn 193.
Sommer 690.
Sonnleithner, v. 493.
Sonneck 612.
Sontag 713.
Sophokles 64, 67, 68, 69.
Soriano 189, 607.
Soubies 8, 551.
Sourdéac, v. 255, 256.
Spangenberg 107.
Spangler 411.
Spanier 168.
Spazier 268, 473.
Speidel, T. Chr. 22.
— W. 677.
Speier 482.
Speronteš, s. Scholze.
Speth 324.
Speyer 693.
Spieß, Hermine 713.
Spitta, Fr. 10, 316.
— K. T. Ph. 676.
— Ph. 8, 129, 225 usw.
Spohr 482, **497,** 503, 638, 651, 671, 709.
Spontini 508, 632, 636.
Squarcialupi 240.
Squire 194.
Stade 712.
Staden, T. 315.
— S. G. 315, 365.
Stadler 485.
Stahlknecht 710.
Stainer 144, 148, 155, 233, 611.
Stamitz 396, 397, 398, 403, 482.
Stanford 612.
Stark 495, 688, 698, 701, 708.
Staub 381.
Stauber 345.
Staudigl 713.
Stavenhagen 706.
Steffani 189, 329, 365.
Stehle 675, 712.
Steibelt 477, 619, 708.
Steier 84.
Steinbach 595, 707.
Steiner 584.
Steingräber 402.
Steinitz 299.
Stern 376.
Stesichoros 62.

Sthamer 597.
Stich 399.
Stieglitz 396.
Stiehl 712.
Stile 28.
Stillfried, v. 473.
Stobäus 314.
Stöber 114.
Stockhausen 713.
Stöcklin, de 509.
Stoffels 608.
Stojowsky 600.
Stollbrock 323, 410.
Stolz 8.
Stolze 712.
Stölzel 320, 405.
Stolzer 306.
Stone 166.
Störl 302.
Stork 8.
Stradal 562, 566.
Stradella 210.
Stradivari 233.
Straeten, van der 149, 169, 608.
Strangways 24.
Stratonikos 70.
Strattner 302, 346.
Strattius 314.
Stratton 708.
Straube 713.
Strauß, J. sen. 666.
— d. J. 667.
— Eduard 667.
— Johann 667.
— Jos. 667.
— Osk. 667.
— R. 557, 584, 591, 690, 707.
Strebel 677.
Streicher, A. 238.
— Th. 692.
Striggio 202.
Strozzi 202.
Strungk 324, 371, 396.
Struß 710.
Stumke 553.
Sturm, J. 676.
Succo 675.
Sucher, Rosa 713.
Sulger-Ebing 568.
Sueur, le 556.
Sullivan 611.
Sulpicius 92.
Sulzer 710.
Suppé 665.
Suriano 184, 187.
Süßmaier 432.
Suter 597.
Svendsen 627.
Sweelinck 164, 273, 319, 324.
Swerjew 551.
Swert, de 710.
Swieten, van 442.
Swoboda 8.

T.

Taffanel 712.
Tagliapietra 707.
Täglichsbeck 529.
Tailour 167.
Talleyrand 480.
Tallis 271, 276.
Tamaro 237.
Tapissier 144, 149.
Tartini 212, 237, 246.
Taubert 295, 317, 518, 588, 688.
Tausig 479, 566, 571, 702, 706.
Taverner 167.
Taylor 327.
Telemann 320, 349, 353, 373, **374.**
Telephanes 70.
Telestes 70.
Terpander 53, 57, 60, 61, 63.
Terradeglias (Terradellas) 223.
Teschner 299.
Tessarini 236.
Tewkesbury 141.
Thalberg 563, 705.
Thaletas 61.
Thayer 433, 434, 448 usw.
Theile 324, 367, 370.
Theoderich 72.
Theodosius d. Gr. 58.
Theon (v. Smyrna) 47, 70.
Theopompos 70.
Thespis 65.
Thibaut, A. F. J. 177, 211, 523.
— v. Navarra 101.
Thibaut v. Champagne 103.
Thierfelder 28, 53, 81, 86, 585.

Thieriot 585.
Thiéry 81.
Thoinan 241, 384.
Thomas (v. Aquino) 114.
— A. 103.
— Ambr. 601, 629, 645.
— San-Galli 448, 548.
Thomelin 259.
Thompson 451.
Thomson 709.
Thorne 167.
Thouret 399.
Thrane 624.
Thuanus 170.
Thuille 595, 662.
Thürlings 157.
Tischatscheck 651, 652.
Tichatschek 713.
Tiedemann 324.
Tiedge 505.
Tieffenbrugger 232.
Tiersot 243, 384, 556.
Til, S. van 22.
Timotheos (v. Milet) 61, 69.
Tinctoris 141, 148.
Tinel 609, 671, 690.
Tischer 28.
Titelouze 247.
Tobler 101.
Tod 546, 712.
Tofft 625.
Tola 374.
Tombella, de la 602.
Tomkins 276.
Töpfer 545, 712.
Torchi 194, 202, 257, 323.
Torelli, Giacomo 253.
— Giuseppe 236, 237.
Töschi 398.
Tottmann 698.
Toulmon 483.
Träg 710.
Traëtta 219, 225.
Tristan 105.
Tritonius 310.
Trunk 597.
Troplong 392.
Tsay-Yu, Prinz 21.
Tschaikowsky 553, 619.
Tscheschichin 523.
Tucher, v. 287, 543, 677.
Tucker 280.
Tudway 280.
Turner 280.
Tutilo 93, 121.
Tye 167.
Tyrtäus 60.

U.

Udel 710.
Ugolini, B. 22, 189.
— V. 189.
Ulrich (Herzog v. Württemberg) 294.
Unger 478.
Ungewitter 287.
Upton 531.
Urban, E. 8.
— V. (Papst) 145.
Urhan 563.
Urspruch 582.
Urlus 713.

V.

Valens 72.
Valentini, G. 188, 189.
— P. F. 188, 189.
Valentinian 72.
Valesi s. Wallishauser.
Valotti 486.
Vanhall 407, 443, 474.
Vanucci 482.
Vecchi 163, 164.
Vehringen, Graf v. s. Herm. Contractus.
Venantius (Fortunatus) 118.
Venturi 202.
Veraccini 237.
Verdelot 163, 194.
Verdi 603, 663.
Vernier 327.
Verzino 636.
Viadana 196, 203, 316.
Viardot 168.
Viardot-Garcia 713.
Vidal 233, 710.
Vierling 581, 675, 677, 688, 712.
Vieville, Lecerf, de la 261.
Vieurtemps 709.
Vigoureux 22.
Villarosa 222.

Villars 222, 392.
Villoing 552.
Villoiseau 24.
Vilmar 543.
Vincent 49.
Vincentino 164.
Vinci, L. 218, 223.
— P. 190.
Viola, Alph. 164, 194.
— Fr. 163, 164.
Viole 572.
Viotti 236, 246, 539, 708.
Virdung 158.
Vitali 194, 235, 280.
Vitellozzi 181.
Vitry 137, 147.
Vittoria 178, 189, 200.
Vivaldi 213, 238, 405.
Vivel 81.
Viviani 231, 346.
Vogel 163, 177, 202, 206, 562.
Vogelweide, Walther von der 105.
Voggenhuber-Krolop, v. 713.
Vogl H. 491.
— J. M. 491.
— Th. 713.
Vogler 486, 504.
Voigt 371, 519.
Volbach 327, 678.
Vollgraff 28.
Volther 105.
Volkmann, H. 434.
— R. 28.
— Rob. 528, 688.
Volkmar 712.
Vollhardt 287.
Vollweiler 516.
Voltaire 263, 268.
Volumier 250.
Vulpius 299, 313.

W.

Wanhal s. Vanhall.
Wackernagel 543.
Wagener 20.
Wagenseil 107, 381, 407, 412.
Wagner, P. 81, 163, 177.
— R. 16, 65, 107, 433, 500, 560, 612, 643, **646**, 671, 701, 702.
Wagner, S. 662.
Waldersee, Graf 418, 497, 520.
Waldstein, Graf 439.
Walker 97.
Wallis 27.
Wallishauser (gen. Valesi) 503.
Wallnöfer 661, 688.
Walsingham 141.
Walter, A. 688.
— B. 711.
Walther, Fr. 365.
— G. 346.
— J. 291, 292, 308, 397.
Wangemann 7, 8, 202, 668.
Wasielewski, v. 8, 9, 164, 234 usw.
Watteau 249.
Weber, C. M. v. 473, 486, **501**, 522, **638**, 669, 695, 701, 702, 705.
— M. M. v. 501.
— Caroline v. 502.
— B. A. 695.
— D. 477.
— F. 503.
— G. 406, 585.
— J. 643.
— K. 506.
— M. 434.
— Mir. 710.
Webster 273.
Weckerlin 243.
Weckmann 319.
Wedekind, Er. 713.
Weeber, J. Chr. 674, 698.
Weelkes 275.
Wegeler 433, 445, 447.
Wegeling 630.
Weigel 597.
Weigl 443, 492, 633.
Weil 28.
Weimarn 620.
Weingartner 556, 591, 690, 707.
Weinlig 647, 670.
Weinmann 81, 119, 597, 675.
Weinzierl, v. 667, 702.
Weis 663.
Weiß 22.
Weiße, Chr. Fr. 380.
Weißheimer 647, 661.
Weißmann 646.
Weitzmann 9, 28, 219, 247, 556.

Weldon 645.
Welleck 615.
Welter 302.
Welti 384.
Wendschuh 408.
Werbecke 160.
Werner, A. 287.
— J. 710.
Werra 324, 675.
Werstowski 619.
Westphal 28, 37, 49.
Wetzel 405.
Weymann 616.
Weyse 624.
White 167.
Widmann 309, 529, 679.
Widor 557, 601, 713.
Wieck F. 520, 523, 570.
— Cl. s. Schumann, Clara.
— Marie 519, 706.
Wieland 380.
Wien 710.
Wieniawsky 709.
Wietrowetz 710.
Wilbye 275.
Wild 713.
Wilders 418.
Wilhelm, A. 28.
— E. 712.
— K. 697, 698, 701.
— (v. Hirsau) 139.
— (Herzog v. Bayern) 171, 294.
Wilhelmj 710.
Will 200.
Willaert 163, 165, 199, 240, 325.
Willamowitz-Möllendorf, v. 28.
Willmann 448.
Wilson
Winding 625.
Winkelmann 363.
Winkler 369.
Winter, P. v. 486, 633, 669.
Winterberger 571.
Winterfeld, v. 164, 177, 203, 287, 402, 677.
Wipo 121.
Wise 279.
Witt, Fr. 675.
— Th. de 177.
Wittgenstein-Berleburg 529.
Wittmann 483, 637, 640.
Woker 189.
Wolf, E. W. 380, 405, 509, 520.
— F. 119.
— H. 537, 592, 689, 690, 701.
— Joh. 9, 103, 138.
Wolf-Ferrari 606.
Wöltel 447, 477.
Wolfrum 287, 594, 712.
Wolzogen, E. L. v. 713.
Wooldridge 148.
Woyrsch 594.
Wranitzky, A. 474.
— P. 474.
Wuerst 579, 588, 641.
Wülfens 347.
Wüllner 581, 586, 674, 698, 703.
— Dr. L. 713.
Wurzbach 408, 472.
Wyndham 611.

X.

Xenodamos 62.
Xenokritos 62.

Y.

Yonge 274.
Ysaye 709.
Yso 94.

Z.

Zabel 551, 570.
Zacconi 170, 192, 207, 231.
Zachau 324.
Zahn 287, 303, 677.
Zajic 710.
Zamorensis, Aegidius 141.
Zarlino 142, 162, 164, 196, 200, 323.
Zelle 324, 371.
Zeller 667.
Zelter 444, 505, 510, 512, 523, 626, 684, 695.
Zenger 661, 701.
Zerlett 702.
Zimmer 672.
Zimmermann 600, 646.

Zincken ſ. Sommer, H.
Zöllner, A. 701.
— H. 665, 701, 708.
— K. F. 701.
Zubatz 617.
Zumbuſch 463.
Zumpe 662, 664.
Zumſteeg, E. 684.
— D. R. 637, 687.
Zwetſchin, H. v. 105

Digitized by Google

A 182 371
709 452

360 944
816 195
000 255
117 594
A 915 939
A 946 094
818 105
847 512
520 083
615 659
A 614 256
A 627 156
A 431 349
A 483 495
223 758

409 061
940 870
036 391
712 685
941 448
262 [illegible]5
053 216
[illegible] 12
[illegible]
[illegible]3
[illegible] 216
588 672
A 024 050
A 0[illegible]
15[illegible] 696

To avoid fine, this book should be returned on
or before the date last stamped below

10M-4-47

OCT 21 1947

Digitized by Google

Stanford University Libraries
3 6105 011 184 822

ML172
K78
MUSC

DATE DUE

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
STANFORD, CALIFORNIA
94305

Digitized by Google